

**UNICAMP**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTE

ISABEL DORIS THALER

ENSAIAR OUTROS MUNDOS –  
PEÇA DIDÁTICA E TEATRO-FÓRUM COMO PRÁTICAS DE TRANSGRESSÃO  
ENQUANTO AÇÃO TEATRAL E ATO DE INTERVENÇÃO

*ANDERE WELTEN ERPROBEN –  
LEHRSTÜCK UND FORUMTHEATER ALS PRAKTIKEN DER ÜBERSCHREITUNG  
ZWISCHEN THEATER UND INTERVENTION*

CAMPINAS  
2023

ISABEL DORIS THALER

ENSAIAR OUTROS MUNDOS –  
PEÇA DIDÁTICA E TEATRO-FÓRUM COMO PRÁTICAS DE TRANSGRESSÃO  
ENQUANTO AÇÃO TEATRAL E ATO DE INTERVENÇÃO

*ANDERE WELTEN ERPROBEN –  
LEHRSTÜCK UND FORUMTHEATER ALS PRAKTIKEN DER ÜBERSCHREITUNG  
ZWISCHEN THEATER UND INTERVENTION*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor, in performing arts, in the area of theatre, dance and performance.*

ORIENTADOR: CASSIANO SYDOW QUILICI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA ISABEL DORIS THALER, E ORIENTADA PELO PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI.

CAMPINAS  
2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

T327p Thaler, Isabel, 1988-  
Ensaiai outros mundos - Peça didática e Teatro-Fórum como práticas de transgressão enquanto ação teatral e ato de intervenção / Isabel Doris Thaler. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Cassiano Sydow Quilici.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro e sociedade. 2. Teatro - Aspectos políticos. I. Quilici, Cassiano Sydow, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Andere Welten erproben - Lehrstück und Forumtheater als Praktiken der Transgression zwischen Theater und Intervention

**Palavras-chave em inglês:**

Theater and society

Theater - Political aspects

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Doutora em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Cassiano Sydow Quilici [Orientador]

Isa Etel Kopelman

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Concilio

José Flávio Cardoso Nosé

**Data de defesa:** 23-06-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0001-2230-2523>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1196594903053261>

## COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DOUTORADO

ISABEL DORIS THALER

ORIENTADOR: CASSIANO SYDOW QUILICI

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI
2. PROFA. DRA. ISA ETEL KOPELMAN
3. PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA
4. PROF. DR. VICENTE CONCILIO
5. PROF. DR. JOSÉ FLÁVIO CARDOSO NOSÉ

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 23.06.2023

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer às pessoas que participaram desse estudo e contribuíram da sua realização de forma direta bem como indireta:

Ao Prof. Dr. Cassiano S. Quilici, meu orientador, por ter acolhido, confiado e apoiado este trabalho. Obrigada pela paciência, pelas palavras incisivas e pela orientação cuidadosa.

Ao Prof. Dr. Mario Santana (em memória) e às:aos Professores:as e funcionários:as do PPGADC da Unicamp. Obrigada pela confiança e pelo apoio. Ao Prof. Dr. Patrick Primavesi e o seminário de estudos para os diálogos potentes. À Prof.a Dr.a Isa Kopelman e Prof.a Dr.a Veroônica Fabrini para as palavras indicativas no Exame de Qualificação.

As:aos interlocutoras:es das entrevistas, para seu generoso compartilhamento de experiências e pesquisas práticas e teóricas, Ana Dorst, Alexander Karschnia, Birgit Fritz, Eva Gloria, Fran Teixeira, Gabriela Chiari, Ingrid D. Koudela, Jorge Peña (em memória), Kathrin Lau, Manuela Afonso, Philemon Ender, Ricarda Milke, Robert Klement, Sascha Sulimma.

À Katharina Neidhardt pelo apoio importante nas traduções das entrevistas e à Fernanda Machado pela revisão cuidadosa desta tese.

Aos meus pais Paula e Herbert Thaler e às minhas irmãs Gabi e Sonja, bem como à minha amiga para sempre, Nina. Muito obrigada pelo apoio contínuo, seja onde eu for no mundo. Sem vocês como porto seguro, minha trajetória de vida e esta pesquisa não seriam possível.

Ao Christian Rodrigues, obrigada por me encorajar a realizar esta pesquisa. Ao Wiliam Rodrigues, Isabele e Júlia.

À:os amigas:os da turma: Danny Gabriel Nanclares, Isabella Amaral, Zeca Nosé, Gyl Giffony, Ysmaille Ferreira, Elisa Abrão, Lis Nasser, Raíssa Guimarães, Igor Nascimento, Júnior Romanini e Luciana Mitkiewicz. Obrigada por terem me acolhidas:os e acompanhadas:os nessa trajetória. Saudades!

Às mulheres do grupo Núcleo Ascese de Teatro do Oprimido/ Madalenas Ascese, Bruna C. Biasi, Dilma Dominiquini (em memória), Jéssica Oliveira, Maria Paula Calçavara, Mia Moraes, Micheli de Paula, Priscila Priscis e Sílvia Dominiquini.

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo discutir as peças didáticas e o Teatro-Fórum como práticas de transgressão, principalmente nos âmbitos teatrais do Brasil e da Alemanha, ligados a campos artísticos, políticos, culturais e pedagógicos. Repousamos um olhar sobre os contextos históricos em quais as duas formas teatrais foram desenvolvidas e traçamos as transformações em relação às práticas conectadas a elas. Para melhor compreender esses processos e seu impacto às práticas atuais, apresentamos trabalhos de peças didáticas no Brasil e de Teatro-Fórum na Alemanha. A pesquisa parte da hipótese que peça didática e Teatro-Fórum não devem ser entendidos como modelos rígidos, mas como espaços experimentais híbridos, que estimulam um diálogo aberto sobre questões políticas e visões sociais e que permitem ensaiar alternativas da realidade. Para tanto, analisamos as duas formas em relação a princípios e aspectos inerentes à prática, bem como teoria teatral no contexto político e da intervenção social. Ademais, voltamos nossa visão ao outro vertente significativa desta pesquisa sobre as peças didáticas e o Teatro-Fórum, demonstrando-se no conjunto de assuntos, abrangendo as perspectivas de transgressão, hibridação, liminaridade e transculturalidade no contexto político, cultural, bem com teatral.

**Palavras-chave:** Peça didática, Teatro-Fórum, Teatro e Intervenção, Transformação

## ABSTRACT

This study aims to discuss the Learning Plays and Forum Theater as practices of transgression, mainly in the theatrical spheres in Brazil and Germany, linked to artistic, political, cultural and pedagogical fields. We take a closer look at the historical contexts in which the two theatrical methods were developed and trace the transformations in relation to the practices connected to them. For better understanding of these processes and their impact on current practices, we present works of Learning Plays in Brazil and Forum Theater in Germany. The research starts from the hypothesis that Learning Plays in Brazil and Forum Theater should not be understood as rigid models, but as hybrid experimental spaces, which stimulate an open dialogue on political issues as well as social visions and which allow rehearsing alternatives of reality. Therefore, we analyse both methods in relation to principles and aspects inherent to practices, as well as theatrical theory in the context of politics and social intervention. Furthermore, we turn our view to the other significant aspect of this research about Learning Play and Forum Theatre, indicated by the set of subjects, covering the perspectives of transgression, hybridization, liminality and transculturality in political, cultural, as well as theatrical contexts.

**Keywords:** Learning Play, Forum Theatre, Theatre and Intervention, Transformation

## ZUSAMMENFASSUNG

Thema dieser Arbeit ist die Erforschung der Lehrstücke sowie des Forumtheaters als Praktiken der Transgression. Dabei wird der Fokus hauptsächlich auf theatrale Kontexte in Brasilien und Deutschland gelegt, welche verbunden mit künstlerischen, politischen, kulturellen und pädagogischen Feldern diskutiert werden. Die Untersuchung zeigt die historischen Kontexte, in denen die beiden Theaterformen entwickelt wurden auf und zeichnet zugleich die Weiterentwicklungen und Transformationen in Bezug auf die damit verbundenen Praktiken nach. Um diese Prozesse und ihre Auswirkungen auf aktuelle Praktiken besser zu verstehen, präsentieren wir Arbeiten mit einzelnen Lehrstücken in Brasilien und mit der Technik des Forumtheaters in Deutschland. Die Hauptthese der vorliegenden Arbeit ist, dass Lehrstück und Forumtheater nicht als starre Theatermodelle zu verstehen sind, sondern als hybride Experimentierräume, die einen offenen Dialog über politische Themen und gesellschaftliche Visionen anregen und es ermöglichen Alternativen der Realität erproben zu können. Daher analysieren wir beide Formen in Bezug auf Prinzipien und Aspekte im Kontext des Politischen, als auch der gesellschaftlichen Intervention, die der Theaterpraxis sowie -theorie inherent sind. Darüber hinaus untersuchen wir einen anderen wesentlichen Aspekt dieser Forschung zum Lehrstück und zum Forumtheater, der durch den Themenkomplex gekennzeichnet ist, welcher die Perspektiven von Transgression, Hybridisierung, Liminalität und Transkulturalität in politischen, kulturellen und theatralischen Kontexten beschreibt.

**Schlüsselwörter:** Lehrstück, Forumtheater, Theater und Intervention, Transformation

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Afete-se. AzDiferentonas!</i> .....	26
Figura 2 – <i>Voigt Weine. Tradição com Futuro</i> , Forumtheater Leipzig.....	32
Figura 3 – <i>Voigt Weine. Tradição com Futuro</i> , Forumtheater Leipzig e Público.....	33
Figura 4 – <i>Aboporu</i> .....	49
Figura 5 – <i>Suspeito</i> , Samba no pé.....	57
Figura 6 – <i>Suspeito. Cor do Brasil</i> .....	58
Figura 7 – <i>FatzerBraz</i> , os Brechts.....	64
Figura 8 – <i>FatzerBraz</i> , a carne.....	64
Figura 9 – <i>FatzerBraz</i> , o tanque.....	65
Figura 10 – Helene Weigel e Bertolt Brecht.....	74
Figura 11 – Elisabeth Hauptmann.....	77
Figura 12 – Elisabeth Hauptmann e Brecht.....	77
Figura 13 – Margarete Steffin e Brecht.....	81
Figura 14 – Ruth Berlau e Brecht.....	81
Figura 15 – <i>A Máscara do Mal</i> .....	83
Figura 16 – <i>O Cético</i> .....	85
Figura 17 – <i>O Voo de Lindbergh</i> .....	107
Figura 18 – <i>O Voo sobre o Oceano</i> .....	111
Figura 19 – <i>Voo sobre o oceano. As aviadoras</i> .....	116
Figura 20 – <i>Voo sobre o oceano. O nevoeiro</i> .....	117
Figura 21 – <i>Eles Não usam Black-tie e Chapetuba F. C</i> .....	127
Figura 22 – <i>Show Opinião</i> .....	128
Figura 23 – <i>Arena conta Zumbi</i> .....	128
Figura 24 – <i>Montagem de Torquemada</i> .....	130
Figura 25 – <i>Torquemada em Berlim</i> .....	130
Figura 26 – Augusto Boal e Cecilia T. Boal.....	133
Figura 27 – <i>Murro em Ponta de Faca</i> .....	134
Figura 28 – Augusto Boal e o equipe de Curingas do CTO-Rio.....	137
Figura 29 – <i>Árvore do Teatro do Oprimido</i> .....	139
Figura 30 – <i>Opereta em Construção</i> .....	146

Figura 31 – <i>Opereta em Construção</i> , quinto ato/ fórum.....	146
Figura 32 – <i>Heimatstadt - Anna e Hakim</i> .....	147
Figura 33 – <i>Zukunftsmusik</i> .....	151
Figura 34 – <i>Sonar Meye</i> , Jana Sanskriti.....	155
Figura 35 – <i>Nega ou Negra?</i> .....	161
Figura 36 – fórum <i>Nega ou Negra?</i> .....	162
Figura 37 – <i>O Cantil</i> , Na viagem.....	174
Figura 38 – <i>O Cantil</i> , A água.....	174
Figura 39 – <i>O Cantil</i> , A noite.....	175
Figura 40 – <i>Behind the Shadows: Lights</i> .....	184
Figura 41 – KURINGA.....	184
Figura 42 – <i>Neighbours</i> , As cores.....	186
Figura 43 – <i>Neighbours</i> , O plástico.....	188
Figura 44 – <i>Hotel Europa</i> .....	189

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>I. PASSAGENS FRONTEIRIÇAS DE PRÁTICAS TEATRAIS .....</b>	<b>21</b>
1.1 Teatro, vida, ativismo .....	21
1.1.1 Teatro político enquanto arte e intervenção .....	21
1.1.2 O desejo de transformar o mundo .....	27
1.2 INTERLÚDIO/ Teatro-Fórum: <i>Voigt Weine. Tradição com Futuro –</i> O teatro do encontro .....	32
1.3 Teatro como espaço de entrelaçamentos.....	40
1.3.1 Transformações culturais com correlações estéticas e éticas .....	40
1.3.2 Práticas transculturais e teatralidades híbridas.....	51
1.4. INTERLÚDIO/ Peça didática: <i>FatzerBraz</i> e a vontade de ser devorado .....	63
<b>II. PEÇA DIDÁTICA: PROCESSOS DE APRENDIZAGEM ENTRE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E ATITUDE POLÍTICA .....</b>	<b>73</b>
2.1 O passaporte como parte mais nobre do homem - Bertolt Brecht.....	73
2.2 O experimento estético-pedagógico das peças didáticas .....	86
2.3 A peça didática como laboratório híbrido.....	96
2.3.1 O potencial transformador do desconhecido .....	96
2.3.2 O experimento de mídia: Da distribuição à comunicação.....	103
2.3.3 O jogo com a alteridade .....	110
2.4 INTERLÚDIO/ Peça didática: <i>O Voo sobre o Oceano –</i> A travessia no espaço urbano.....	116
<b>III. TEATRO-FÓRUM: INTERAÇÃO TEATRAL E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL.....</b>	<b>123</b>
3.1 Ninguém volta do exílio - Augusto Boal .....	123
3.2 O Teatro-Fórum como experimento teatral de transgressão.....	138
3.3 INTERLÚDIO/ Teatro-Fórum: O palco como lugar para ensaiar a realidade .....	147
3.4 Teatro-Fórum e a aprendizagem transcultural .....	154
<b>IV. ENTRELAÇAMENTOS TEATRAIS E SOCIAIS DA PEÇA DIDÁTICA E DO TEATRO-FÓRUM.....</b>	<b>163</b>
4.1 A devoração do teatro brechtiano: Com deus Brecht é inútil .....	163
4.2 INTERLÚDIO/ Peça didática: <i>O Cantil</i> - Os gestos da desconfiança.....	163

4.3 Continuidade e transformação do Teatro-Fórum na Alemanha.....	180
4.4 INTERLÚDIO/ Teatro-Fórum: KURINGA – Dimensão estética e impacto político ..	180
4.5 Peça didática e Teatro-Fórum e o desejo de transformar o mundo.....	191
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>200</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>205</b>
<i>Figuras</i> .....	215
<i>Entrevistas</i> .....	217
<b>APÊNDICE - Entrevistas.....</b>	<b>219</b>

## INTRODUÇÃO

Formas teatrais que tratam de temas políticos atuais e questões que determinam os debates sociais têm a tendência de buscar a intervenção na vida cotidiana e no espaço público e diluem as fronteiras entre práticas artísticas e ação política. Neste sentido, de um lado, peças didáticas, Teatro-Fórum e as práticas teatrais ligadas a esses são marcadas por processos de alteração inerentes ao próprio âmbito teatral, conforme as exigências institucionais e estéticas, bem como as demandas éticas, de acordo com as condições sociais da época. De outro lado, estas formas teatrais reclamam por abordar as crises e questões urgentes da sociedade, não somente de modo reflexivo, mas também com atos intervencionistas e, ocasionalmente, até ativistas, os quais visam à transformação das relações e condições reais. Neste contexto, o teatro como arte que vive da reunião de pessoas simultaneamente, tanto é um espaço para apresentação artística quanto pode dar impulsos para entrar em conversação sobre temas atuais como a divisão social, o medo e a rejeição do alheio ou a incapacidade de comunicação.

Quando conheci o Teatro-Fórum em um seminário de estudos teatrais na Universidade de Leipzig, na Alemanha, fiquei imediatamente interessada, mesmo que não fosse por via da prática teatral. No seminário em que foram discutidas formas de teatro político, esta técnica teatral foi introduzida em relação ao Teatro-Legislativo como técnica usada por Augusto Boal em relação ao seu mandato na Câmara Municipal do Rio de Janeiro e, desse modo, como teatro que busca o impacto político imediato. Isso foi anos antes de vir para o Brasil, pela primeira vez, e de ingressar no grupo de Teatro do Oprimido Núcleo Ascese de Teatro do Oprimido/Madalenas Ascese. Em Novembro de 2018, organizamos o IV Encontro da Rede sem Fronteiras de Teatro dx Oprimidx, em Barão Geraldo, distrito da cidade de Campinas, como um encontro para compartilhar experiências e desenvolver perspectivas por meio de oficinas, apresentações e discussões. Para mim, foi um evento muito rico, pois, entre diferentes vivências artísticas e culturais bem como encontros pessoais, tive a possibilidade de conhecer mais versões da prática com o Teatro-Fórum. Este encontro e as experiências artísticas, os quais realizei junto a outras mulheres do grupo, incentivaram meu interesse em pesquisar o Teatro-Fórum e os diversos aspectos estéticos e éticos ligados que, ademais, deixam-se adicionar no contexto mais amplo do discurso sobre o teatro político contemporâneo. A ideia é olhar atrás da fachada de uma técnica teatral aparentemente rígida que, à primeira vista, às vezes, pode dar a impressão de simplificar a complexidade dos temas abordados bem como dos meios estéticos teatrais a favor de passar um determinado pensamento político.

Em 2019, participei do XVI Simpósio da International Brecht Society, ocorrido em

Leipzig, sob o título *Brecht entre Estranhos*. O propósito foi investigar o trabalho brechtiano fora de seu conhecido cânone como uma instituição política educativa e tornar produtivas as perspectivas do estranho e alheio com todas as dimensões estéticas e políticas ligadas. Já na minha graduação em estudos teatrais, nós estudantes fomos encorajados:as a procurar *o outro Brecht* por trás do autor e diretor teatral solidificado, para quem foi erigido um monumento. “Solidamente fundido em bronze, fixado por pilares de palavras douradas, seu boné pressionado na frente de seu sexo como se fosse um gesto incidental, ele está sentado no círculo de giz diante do Berliner Ensemble.”<sup>1</sup> (HEEG, 2000, p. 15) Embora o próprio Brecht tenha trabalhado, especialmente após seu retorno do exílio, para transformar a teoria do teatro épico como meio de crítica em um órgão oficial para a transmissão de percepções corretas, ele não conseguiu se livrar do *outro Brecht*, como também é descrito por Heiner Müller. Quando ele fala do *Fragmento Fatzler* como “batalha de material Brecht contra Brecht”<sup>2</sup> (MÜLLER, 1980, p. 135), ele refere-se a uma interpretação velada que sempre está presente nos trabalhos brechtianos e, sobretudo, nas peças didáticas que causam irritação, fragmentação e incompletude. Interessos-me, neste contexto, especialmente, pela investigação das peças didáticas elaboradas por Bertolt Brecht e suas:seus colaboradoras:es, pois nestes textos e na prática teatral ligada a eles podemos identificar e investigar várias dimensões da relação paradoxal de teatro e política.

Brecht e Boal tiveram que se exilar e ambos só voltaram para suas terras natais quinze anos depois da fuga dos regimes ditatoriais da Alemanha e do Brasil. Os dois são teatrólogos que trabalhavam no trânsito cultural, de um lado, forçados pela trajetória de vida, porém, por outro lado, por escolha própria no modo de trabalhar. Durante sua estadia na Europa, Boal esteve na Alemanha várias vezes para realizar encenações e oficinas de Teatro do Oprimido. Embora Brecht nunca esteve no Brasil pessoalmente, suas peças e teorias teatrais têm significado importante para o teatro brasileiro e, não por último, para Boal e o Teatro-Fórum.

Podemos identificar no teatro brechtiano uma forte ligação com o teatro asiático e as peças didáticas surgiram no diálogo como o teatro japonês, ou seja, com o teatro nô. Boal, por sua vez, desenvolveu seu trabalho teatral primeiro sob a influência do teatro que conheceu em Nova Iorque e depois por meio das experiências com o teatro popular latino americano. Mais tarde, as vivências nas sociedades dos países europeus afetaram intensamente a transformação da técnica do Teatro-Fórum. Nestas vertentes, ligadas ao trabalho no entrelaçamento cultural e à contínua interação com o estranho, aspecto que não somente é procurado no distante, mas

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. Citação original: Festgegossen in Bronze, gesichert durch die Säulen goldener Worte, die Mütze wie nebensächlich vor das Geschlecht gepresst, hockt er im Kreidekreis vor dem Berliner Ensemble.

<sup>2</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Materialschlacht Brecht gegen Brecht.

também no próprio fazer teatral, identificamos um motivo da contínua transformação da prática teatral com as peças didáticas no Brasil e o Teatro-Fórum na Alemanha.

Como pesquisadora alemã, entro no campo estranho das teorias e práticas do teatro brasileiro e, enquanto conhecendo mais do mesmo, embora nunca tendo a intenção de poder entender tudo, também aprendi mais sobre o teatro no contexto alemão a partir da perspectiva distante dele. Desse modo, entendo o texto presente como apresentação do processo de uma pesquisa transcultural entre Alemanha e Brasil. Ou seja, além do conteúdo do texto que investiga questões de correlações culturais, é uma pesquisa que nasce das inter-relações que vivenciei enquanto pesquisadora, percorrendo diferentes contextos e situações culturais, atravessando fronteiras reais, entrando em mundos desconhecidos e me vendo como uma estudante, que deve, como aprendi na Capoeira Angola, pisar no chão devagar na casa alheia. De acordo com estas experiências e o conteúdo a ser trabalhado, a pesquisa e a escrita do texto aconteceu como processo que não se deu por via direta, mas consistia em movimentos circulares e desvios, além de tentar pegar atalhos que, ao final, atrasavam a chegada. Porém, acredito que estas oscilações investigatórias entre países, culturas e línguas fomentam o texto presente e que cada passo da pesquisa, seja para frente ou para trás, foi importante para a realização da tese presente.

Conforme uma prática cultural, para mim, escrever em português, que não é minha língua materna, é um processo de aprendizagem, desafio, prazer e ato frustrante, ao mesmo tempo. Na ação de traduzir e retraduzir textos, conversas, peças e conceitos específicos do contexto de estudos teatrais, culturais, políticos e sociais, me perdi na teia dos idiomas, reencontrei o objetivo ou inventei novos termos, se for preciso. Acredito que, neste jogo com a língua que é alheia à autora, pode ser enriquecedor para o:a leitor:a, pois pode abrir novos ângulos de vista para conceitos aparentemente conhecidos. Ademais, na busca de modos de expressão textual dos pensamentos pessoais no cruzamento das línguas distantes, encontrei um potencial significante para entender melhor o que é supostamente próprio.

Neste sentido, também Brecht, quem como autor e poeta lidou com a língua alemã ao longo de sua vida, ao introduzir o termo *Lehrstück*, deveria perceber que a palavra não expressa a relacionada prática desejada e engana o leitor. Desse modo, Brecht ficou mais satisfeito com a invenção da tradução para o inglês *Learning Play*, que retraduzido para o alemão significa *Lernstück*. Na oscilação entre a tradução e retradução, o conceito ganha denominação adequada em relação à prática que não quer passar um ensinamento/ *Lehre* determinado, mas incentivar a aprendizagem/ *Lern(en)* e a postura crítica. Destarte, em português, ocasionalmente, se usa o termo peça de aprendizagem, em vez de peça didática, porém, como também no contexto teatral

alemão, geralmente é usado o termo original *Lehrstück*, optei por usar a tradução portuguesa de peça didática, tendo em mente o contexto histórico e as considerações feitas pelo próprio Brecht e pela cena teatral alemã e brasileira ao longo dos anos.

Designando estas condições para realizar uma pesquisa transcultural, posso sintetizar as perguntas que movem minha investigação. Desse modo, a presente pesquisa visa mostrar que os métodos da peça didática e de Teatro-Fórum não devem ser entendidos como modelos rígidos para uma prática teatral com um estilo de ensino, mas, sim, como espaços experimentais híbridos para negociar questões políticas e visões sociais. Procura-se compreender que as peças didáticas e o Teatro-Fórum como formas de teatro intervencionistas, ao invés de contrariar os princípios estéticos e éticos, tornam-os produtivos no sentido de um teatro político contemporâneo para participar dos discursos sociais atuais. Além disso, analisamos de que forma a prática com as peças didáticas e o Teatro-Fórum abre espaços híbridos no sentido de transgressões culturais, sociais e artísticas nos contextos teatrais alemão e brasileiro. O que significa isso para um teatro que se assume como político enquanto forma e conteúdo? Relacionado a estas perguntas buscamos investigar como as práticas de peça didática e Teatro-Fórum foram transformadas ao longo dos anos e em relação aos contextos regionais no Brasil e na Alemanha. Ademais, discutimos o significado da questão do potencial utópico do teatro para mudar o mundo e perguntamos de que forma peça didática e Teatro-Fórum, enquanto práticas (trans-)culturais, incentivam a participação autêntica no processo artístico bem como a participação social.

Para investigar as peças didáticas e o Teatro-Fórum a partir das perguntas abordadas, interliguei diferentes elementos de estudos no contexto das discussões contemporâneas sobre o teatro político no eixo Brasil-Alemanha. Metodologicamente, a pesquisa foi desenvolvida através do entrelaçamento de investigações da teoria e da prática. Realizei estudos bibliográficos, principalmente de autoras:es latino-americanas:os e europeias:us. Desse modo, estudei os textos originários de Brecht e Boal, contando com peças e pensamentos relacionados à teoria teatral, bem como analisei a literatura que trata diretamente das peças didáticas e do Teatro-Fórum e o contexto teatral ligado a esses. Para situar estas técnicas teatrais no contexto abordado, foquei em estudos atuais sobre o teatro político bem como em bibliografias sobre o âmbito cultural no contexto de hibridações e interligações. Ademais, investigo peças e montagens de peças didáticas e Teatro-Fórum contemporâneas, sobretudo, a partir de material fotográfico e videográfico, bem como de entrevistas com teatrólogas:os e praticantes brasileiras:os e alemãs:es, trabalhando com estes textos e técnicas teatrais de formas diferentes. Considerando as línguas maternas dos:as interlocutores:as, realizei as entrevistas em alemão ou

em português por videoconferências, bem como por conversas pessoais, conforme as circunstâncias geográficas. No fluxo da tese, todas as partes das entrevistas são apresentadas em português. As entrevistas na íntegra encontram-se no apêndice e caso sejam traduzidas do alemão, também há o texto na língua original.

No que diz respeito às citações bibliográficas que foram traduzidas principalmente do alemão para o português, optamos por exibir as citações originais nos rodapés. Desta forma, seguimos a intenção da pesquisa como prática transcultural, dando ao:à leitor:a a oportunidade de escolher entre as línguas e descobrir algo novo ou simplesmente deixar-se levar pelo idioma desconhecido. Outro aspecto ortográfico da tese apresenta-se na escolha de tornar visível a variedade de gêneros no texto escrito. Relacionado ao hábito da escrita acadêmica atual em diversos círculos da área das humanidades alemã, uso os dois pontos para escrever substantivos e adjetivos que se referem a mais de um gênero. Por exemplo, quando se fala do público surpreso, também se pode falar dos:as espectadores:as surpresos:as.

Como explicado, a pesquisa e a relacionada escrita da tese aconteceram através de um processo complexo que também teve impacto na estrutura do texto, a qual, conforme a fase da investigação, foi elaborada e logo depois descartada por diversas vezes. Afinal, a pesquisa foi dividida em quatro capítulos. Para delinear o campo teórico, no qual será realizado o estudo das peças didáticas e de Teatro-Fórum, o primeiro capítulo expõe uma série de conceitos e termos operacionais que consideramos importantes neste contexto. Buscamos apresentar as perspectivas atuais sobre a teoria e prática teatral no contexto do teatro político, relevantes para as peças didáticas e o Teatro-Fórum. Discutimos os diferentes aspectos do teatro que situa-se entre expressão artística e ação intervencionista como a representação e a participação (BISHOP, 2012) ou a visão do teatro como espaço público onde acontece o discurso agonístico (MALZACHER, 2015). Em seguida, são delineados conceitos e termos que abordam o campo cultural em relação às hibridações e entrelaçamentos nos discursos latino-americanos como as culturas híbridas (CANCLINI, 1989) e o *Manifesto Antropofágico* (ANDRADE, 1928) bem como nos discursos europeus como o termo transculturalidade (WELSCH, 1994). Pretendemos fazer uma breve investigação desses conceitos para depois entrar nas investigações detalhadas das peças didáticas e do Teatro-Fórum como prática de transgressão enquanto teatro e ação política.

No segundo capítulo, voltamos nossa atenção às peças didáticas e focamos em sua elaboração, em seu histórico e na prática atual. Conforme uma condição do teatro épico de Brecht, primeiramente realizamos a historização da técnica, delineando as circunstâncias nas quais as peças didáticas foram desenvolvidas por Brecht e suas colaboradoras. Também

seguimos o percurso do autor alemão durante o exílio que o levou até os Estados Unidos e o permitiu voltar para uma outra Alemanha da qual saiu. Na próxima parte, apresentamos as peças didáticas no discurso estético-pedagógico, incentivado na Alemanha por Steinweg (1976) e, entre outros, introduzido no Brasil por Koudela (1992). Por último, examinamos a peça didática como um laboratório cultural e estético híbrido, considerando suas relações com o teatro asiático, inovações tecnológicas e a visão do indivíduo como um entrelaçamento social e cultural.

No terceiro capítulo, investigamos o desenvolvimento e a difusão do Teatro-Fórum, devido à experiência de exílio de Augusto Boal (2000), à colaboração entre praticantes do Teatro do Oprimido e à acessibilidade da técnica teatral como método pedagógico. Em seguida, são exploradas as transgressões geográficas, temporais e estéticas do Teatro-Fórum, além de pesquisar como essa técnica teatral pode ser entendida enquanto prática transcultural que permite conexões e convergências com perspectivas ativistas (SANTOS, 2016).

No quarto e último capítulo, exploramos as conexões entre as peças didáticas e o Teatro-Fórum no Brasil e na Alemanha e examinamos os significados dessas formas teatrais em ambos os países para o discurso sobre o teatro político. Por fim, abordamos especificamente, a relevância do desejo de transformar a realidade com as práticas atuais das peças didáticas e do Teatro-Fórum.

Conforme a demanda brechtiana de relacionar a forma ao conteúdo transportado, introduzo uma estrutura de texto, visando uma dramaturgia mosaica, ou seja, dramaturgia fragmentada. De um lado, a tese pode ser entendida como um texto em fluxo perpassando pelos capítulos que, mesmo focando em diferentes aspectos de questões específicas, é possível compor a ideia geral. De outro lado, cada capítulo é independente e existe separadamente dos outros. Desse modo, a tese inteira pode ser dividida e os capítulos podem ser montados em ordens diferentes, conforme a lógica pessoal do:da leitor:a. Seguindo um outro princípio dramaturgico, que tem um papel significativo no trabalho teatral brechtiano e principalmente nas peças didáticas, mas que também é um aspecto importante na técnica do Teatro-Fórum, a intenção é usar o jogo com a interrupção. O momento do corte implica na brecha textual que permite ao:à leitor:a, não somente acompanhar os pensamentos da autora, mas também desempenhar uma postura crítica própria diante do texto. Essas rupturas provocadas propositalmente, estabelecem uma tensão na estrutura do texto, relacionando teoria e prática. A partir da interligação de uma linguagem acadêmica que apresenta a vertente do descritivo, envolvendo-se com a teoria teatral, bem como conceitos ligados a uma linguagem de espectadora, que inserem-se nas práticas teatrais contemporâneas e conversam com os:as atores:atrizes que trabalham com as peças

didáticas, bem como o Teatro-Fórum, e que faz comentários e demonstra uma postura crítica. Denominando os capítulos que apresentam a última linguagem de interlúdios, referimos aos interlúdios no teatro nô do Japão que também é chamado de kyogen. O kyogen é frequentemente apresentado como um interlúdio cômico entre as partes sérias do teatro nô. Ele serve para aliviar a tensão dramática da peça principal e oferece um contraponto humorístico à seriedade do nô. Brecht, por sua vez, provavelmente, também se referindo a esta técnica teatral japonesa, usou os interlúdios na *Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo* como meio de apresentar o conteúdo sócio-crítico em outras perspectivas e elementos de entretenimento.

Desta forma, nos interlúdios são apresentadas três montagens de peças didáticas no Brasil e três montagens de projetos de Teatro-Fórum na Alemanha. Para cada interlúdio, entrevistei pessoas que participaram dos processos de realização das montagens. Para a parte prática das peças didáticas no Brasil, investigo a performance antropofágica *FatzerBraz* do coletivo alemão *andcompany&Co* junto com atores:atrizes brasileiros:as. Encontramos nesta montagem de *Fragmento Fatzer* uma performance que brinca com interligações culturais entre Brasil e Alemanha para desvincular o Brecht do teatro político rígido. Ademais, é delineado a encenação da peça didática *O Voo Sobre o Oceano* como um projeto teatral do Teatro Faces com adolescentes em uma pista de skate, o qual demonstra o trabalho com as peças didáticas a partir da visão contemporânea da pedagogia teatral, que já encontramos nos pensamentos brechtianos. Por último, realizo uma descrição da peça *O Cantil* do grupo Teatro Máquina que é uma releitura da peça didática *A Exceção e a Regra*, apresentando relações de poder a partir do foco na ação gestual.

Estudando as práticas atuais do Teatro-Fórum na Alemanha, primeiro apresento a peça *Voigt Weine. Tradição com Futuro* do grupo Forumtheater Leipzig, a qual investiga as tendências da separação social a partir da história de uma família com uma pequena empresa. Outro interlúdio delineia o trabalho do grupo Aktionstheater Halle em relação aos projetos teatrais da organização sem fins lucrativos Miteinander, que se envolve com a prática teatral em conexão com o ensino democrático e também realiza projetos em uma prisão juvenil. Além disso, conversei com Eva Gloria sobre KURINGA, o espaço de Teatro do Oprimido em Berlim, que desde 2009 desenvolve e transforma o trabalho com as técnicas do Teatro do Oprimido e que, em 2022, realizou a peça de Teatro-Fórum *Neighbours* para questionar os modos atuais de conviver por meios estéticos.

Proponho ter em mente a ideia delineada de pesquisa como prática transcultural ao ler os capítulos seguintes. Se alguns termos ou declarações causarem confusão, eles podem ser considerados como interrupções produtivas de leitura, criadas pelo processo de tradução. Pela

estrutura do texto, que resulta da dramaturgia fragmentada, cabe ao:à leitor:a ler os capítulos na ordem dada, ou seguir sua própria dramaturgia e fazer novas conexões textuais.

Ressalto neste contexto que, embora situando-se em um campo abrangente, o qual, de um lado, aborda o campo do teatro político e, de outro lado, o campo dos estudos culturais, esta pesquisa somente pode ser realizada como recorte do discurso estudado. Desta forma, o texto seguinte refere-se aos discursos que sustentam a descrição e investigação de teorias e práticas das peças didáticas e do Teatro-Fórum no Brasil e na Alemanha no que diz respeito às questões da pesquisa apresentada. A premissa aqui é não priorizar as respostas definitivas, mas, sim, em consonância com as técnicas analisadas, procurar incentivar o:a leitor:a a desenvolver uma postura crítica em relação ao conteúdo apresentado.

## **I. PASSAGENS FRONTEIRIÇAS DE PRÁTICAS TEATRAIS**

Peças didáticas e Teatro-Fórum podem ser descritas como formas de teatro em que as polarizações podem ser entrelaçadas e relações dicotômicas entre realidade e ficção, estética e ética, política e arte ou entretenimento e aprendizagem são exploradas e subvertidas, tornando-as produtivas. Como sabemos de Brecht, há situações nesses processos em que é necessário interromper a familiaridade de acontecimentos ou fatos por meio do estranhamento para poder compreendê-los melhor e questioná-los. Em termos da dimensão política, isso também significa analisar o teatro como um lugar que nos permite interagir, questionar e transformar o mundo.

### **1.1 Teatro, vida, ativismo**

A prática teatral no contexto do teatro político, a qual busca questionar e transformar a realidade a partir dos meios artísticos, é caracterizada por promover a reflexão e conscientização de todos:as participantes do processo criativo bem como do evento teatral. Desse modo, o teatro político entre arte e vida é uma forma de ativismo artístico que tem como objetivo estimular o debate público e a participação ativa na prática teatral, assim como na sociedade, a partir do entrelaçamento de princípios estéticos e éticos. A seguir, delineamos que as peças didáticas, tanto quanto o Teatro-Fórum, são formas teatrais inseridas no campo do discurso complexo do teatro político e envolvidas com questões sobre ativação, participação e intervenção direta no espaço cênico e na esfera pública.

#### **1.1.1 Teatro político enquanto arte e intervenção**

Peça didática e Teatro-Fórum podem ambos ser compreendidos como formatos teatrais situados no entre-lugar de arte e política, visando atingir um público grande fora das instituições teatrais tradicionais. Desta forma, não somente os conteúdos abordados no ato teatral inserem-se em um certo contexto social e político, mas também o modo de produção bem como o de apresentação estão ligados a uma perspectiva de teatro como espaço que possibilita a transição entre arte e política.

Nesta relação, conforme Fischer-Lichte (FISCHER-LICHTE, 2005), podem ser identificadas diferentes percepções do teatro político. Na primeira visão, a apresentação teatral é basicamente entendida como ato político, devido às encenações serem encontros públicos para a negociação de relações entre atores:atrizes e espectadores:as. Não foca-se em uma

determinada forma teatral, mas entende-se como uma característica de encenações teatrais, em geral. Todos os:as participantes podem intervir no processo, mas também são estabelecidas estruturas de poder entre eles:elas. Na segunda perspectiva do teatro político, é pressuposta a transformação do mundo e do homem. Fischer-Lichte associa esta visão com as formas teatrais de Bertolt Brecht, o qual na peça didática *A Decisão* reclama pela 'transformação do mundo', relacionando-a, também, ao esforço da transformação do teatro. Em terceiro lugar, o teatro é visto de modo político, uma vez que no palco são debatidos fenômenos sociais gerais, acontecimentos históricos ou conflitos políticos atuais. Ademais, Fischer-Lichte afirma que há “uma estética específica [...] que obriga o espectador a refletir sobre seu próprio ponto de vista político.”<sup>3</sup> (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 242)

Compreendemos a peça didática e o Teatro-Fórum como formatos teatrais com a possibilidade de oscilar nestas percepções do teatro político. Desse modo, Brecht e suas:seus colaboradoras:es, como Elisabeth Hauptmann, criaram as peças didáticas como experimentos dramaturgicos e práticos como parte do projeto da criação de um novo teatro a partir da democratização dos meios teatrais para a negociação de relações sociais e políticas. Segundo Primavesi, “Brecht tem apontado, frequentemente, que a atuação teatral como tal já tem uma função social e, portanto, é também uma prática política”<sup>4</sup> (PRIMAVESI, 2011, p. 52), que deve salientar a distinção do cotidiano e que apresenta as atitudes e relações dos homens na sociedade. Na Alemanha dos anos 1920 e 1930, a ênfase em temas sócio-políticos no teatro foi acompanhada pela introdução de novos meios de produção teatral, como as técnicas de colagens cinematográficas, o fortalecimento do teatro amador proletário e uma nova perspectiva do teatro como um lugar de encontro. Neste contexto, Piscator, impulsionador do teatro de agitação política e para quem, conforme Brecht, “o teatro era um parlamento [e] o público uma entidade legislativa”<sup>5</sup> (BRECHT, 1967, p. 290), também renovou o teatro enquanto arte. “Modelos de formas teatrais épicas, a peça documental como forma artística, o envolvimento de amadores no processo cênico profissional e o uso de meios modernos – como projeção e engrenagem – são meios e formas teatrais que determinam nossa percepção estética até hoje.”<sup>6</sup> (NIX, 2016, p. 15)

<sup>3</sup> Tradução nossa. Citação original: Eine spezifische Ästhetik [...], die den Zuschauer zu einer Reflexion seines eigenen politischen Standortes zwingt.

<sup>4</sup> Tradução nossa. Citação original: So hat Brecht häufig darauf verwiesen, dass das Theaterspielen als solches bereits eine *soziale Funktion* hat und insofern auch eine politische Praxis ist [...]

<sup>5</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft [...]

<sup>6</sup> Tradução nossa. Citação original: Modelle epischer Theaterformen, das Dokumentarstück als Kunstform, die

A democratização do processo de produção teatral, bem como a promoção da simultaneidade de todos os aspectos associados a cena do teatro, descoladas da “hegemonia do texto”<sup>7</sup>, mas focou em elementos como “movimento, espaço, som, luz e as presenças de atores:atrizes e público”<sup>8</sup> (MALZACHER, 2020, p. 36), direcionando-se à perspectiva do teatro político e se afastando do desejo da intervenção direta. Sobre as ideias do teatro pós-dramático, Hans-Thies Lehmann destaca que a política somente pode fazer parte do teatro indiretamente. Conforme Lehmann, “teatro não é, sobretudo, um lugar e um meio de propagar ideologias políticas, uma doutrina ou de divulgar um entendimento. São passados os tempos, nos quais o teatro foi visto como um lugar da instrução religiosa, burguês-moral ou política.”<sup>9</sup> (LEHMANN, 2012) Estes pensamentos sobre a correlação entre teatro, estética, política, vida e relações sociais, muitas vezes, estão ligados às ideias de *A Partilha do Sensível*, do filósofo Jacques Rancière, o qual relaciona seu conceito à *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud. A arte que adere a estética relacional faz uma crítica a realidade a partir da reconfiguração de materiais e situações para criar novos convívios humanos e, desse modo, tematiza as relações sociais e o contexto social no qual está situado. Rancière, por sua vez, sublinha o potencial político da arte por sua capacidade de redefinir situações reais e criar espaços coletivos a partir de um entendimento da estética, cujo potencial político é encontrado na interrupção de percepções hierárquicas. Conforme Rancière:

Primeiramente, *estética* define-se como uma experiência de um estado sensorial que abandonou as hierarquias, as quais, normalmente, organizam as experiências sensoriais, como a hierarquia entre o sensível que recebe e o intelecto que organiza ou a inteligência que define e as mãos que obedecem. Pode ser dito que as formas de organização hierárquicas de experiência são, ao mesmo tempo, formas políticas e sociais. (RANCIÈRE, 2016, p. 37)

No entanto, como aponta Malzacher, a tese de Rancière sobre a arte possuir sua força de resistência no rompimento das hierarquias de percepção “muitas vezes, se tornou o cheque em branco de uma arte que irrita (em geral, apenas supostamente) os hábitos dos espectadores, mas, de outra forma, não revela preocupações políticas.”<sup>10</sup> (MALZACHER, 2020, p. 40) Neste

---

Einbeziehung von Laien in den professionellen szenischen Prozess und die Verwendung moderner Medien - wie Projektion und Räderwerk - sind Theaterrmittel und -formen, die bis heute unser ästhetisches Empfinden bestimmen.

<sup>7</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Hegemonie de Textes [...]

<sup>8</sup> Tradução nossa. Citação original: Bewegung, Raum, Ton, Licht, die Präsenz der PerformerInnen, das Publikum.

<sup>9</sup> Tradução nossa. Citação original: Theater ist vor allem kein Ort und kein Mittel um eine politische Ideologie an den Mann zu bringen, eine Lehre oder eine Einsicht zu verbreiten. Die Zeiten, da man im Theater einen Ort der religiösen, bürgerlich-moralischen oder politischen Unterweisung erblickte sind dahin.

<sup>10</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] wurde vielfach zum Blankoscheck einer Kunst, die zwar (oft auch nur vermeintlich) Sehgewohnheiten irritiert, aber sonst kein politisches Anliegen erkennen lässt.

contexto, Malzacher refere-se tanto ao discurso sobre o teatro político quanto ao modo político no teatro, os quais podemos ligar às ideias sobre política e teatro de Fischer-Lichte, delineadas anteriormente. Conforme Malzacher, “a distinção entre a política e o modo político é importante e útil. Ela mostra as contradições internas da ação política [...]”<sup>11</sup> (MALZACHER, 2020, p. 39) Contudo, a ênfase no modo político conectado ao entendimento, o qual a política sempre é inerente à obra de arte, demonstra a problemática que isso promove no discurso “da deslegitimação da verdadeira arte política.”(MARCHART *apud.* MALZACHER, 2020, p.39) É possível afirmar nas palavras de Malzacher que “a substância política do teatro reside em conciliar o quê e o como da apresentação. Pois, por maior que seja o potencial político de uma estética da irritação e da percepção alterada, não substitui a ocupação com um assunto concreto.”<sup>12</sup> (MALZACHER, 2020, p. 41)

Desta forma, salientamos que o teatro enquanto no entre-lugar, ou seja, no espaço liminar de arte, vida e ativismo, está desafiado a transitar entre os pólos da sustentação da autonomia artística e da intervenção em realidades sociais e políticas. Tal qual como Brecht já salientou em seus pensamentos sobre teatro épico que visa a promoção de uma postura crítica ao invés da empatia: “Teatro é teatro, mesmo que seja um teatro didático e, se for um bom teatro, é divertido.”<sup>13</sup> (BRECHT, 1993, p.112) A partir desta perspectiva, tanto o entretenimento quanto “a fruição artística”<sup>14</sup> (BRECHT, 1967, p. 301) fazem parte do teatro político. Desse modo, a prática com as peças didáticas, bem como o Teatro-Fórum, deveria levar em conta a complexidade e permitir as contradições relacionadas ao teatro no contexto político.

Outro aspecto importante que faz parte do discurso sobre o teatro no contexto político são as circunstâncias da produção das encenações e dos projetos teatrais das peças didáticas e do Teatro-Fórum. Os próprios Brecht e Boal promoveram um procedimento artístico colaborativo que visava contrariar as hierarquias entre diretor teatral, ator:atriz e público. Nesta visão, o processo de criação não é guiado por exigências fixas predeterminadas, mas incentivado por fases de pesquisas e improvisações teatrais em grupo. Para este modo de trabalho as peças didáticas fornecem uma dramaturgia fragmentada, já elaboradas com o pressuposto de serem modelos para práticas teatrais de experimentação não acabadas. O Teatro-

---

<sup>11</sup> Tradução nossa. Citação original: Die Unterscheidung zwischen der Politik und dem Politischen ist wichtig und hilfreich. Sie zeigt die innere Widersprüchlichkeit politischen Agierens [...]

<sup>12</sup> Tradução nossa. Citação original: [d]ie politische Substanz des Theaters liegt darin, das Was und das Wie der Darstellung in Einklang zu bringen. Denn so groß das politische Potential einer Ästhetik der Irritation und der veränderten Wahrnehmung auch ist – die Auseinandersetzung mit einem konkreten Gegenstand ersetzt sie nicht.

<sup>13</sup> Tradução nossa. Citação original: Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsan.

<sup>14</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Kunstgenuß [...]

Fórum, por sua vez, pode ser delineado como uma técnica teatral caracterizada pela criação de espaços para a discussão de questões diretamente ligadas às vidas dos participantes e, desta forma, foi elaborada para gerar o discurso aberto. Afirmamos que peça didática e Teatro-Fórum são formas teatrais no contexto do teatro político, em que ambos possibilitam a prática teatral que não busca a difusão de ideologias dadas, mas, sim, promove o intercâmbio artístico, social e político. Conforme Boal (BOAL, 1991), no Teatro-Fórum não deveriam ser oferecidas propostas, pois o público tem a possibilidade de investigar criticamente suas próprias ideias na prática teatral a partir do modo experimental.

No entanto, conforme as ideias traçadas acima, pode-se notar que, ao contrário da visão de Lehmann, quem entende o teatro como espaço para a negociação indireta de conteúdos políticos, o Teatro-Fórum, como técnica do método do Teatro do Oprimido deixa-se situar no contexto de um teatro engajado que busca a intervenção direta. Desse modo, o Teatro-Fórum insere-se no contexto social com a participação de pessoas e se conecta à orientação política emancipatória com objetivos pedagógicos concretos, em que “a meta é criar um processo que tenha continuidades, ou seja, extrapolar o evento teatral.” (SANTOS, 2016, p. 192) Quer dizer, de um lado, no Teatro-Fórum deveria ser incentivado um processo de aprendizagem para além do evento teatral, que acompanhe os:as participantes em sua vida cotidiana e também influencie suas ações. Por outro lado, o evento concreto do Teatro-Fórum pode ser levado para espaços do cotidiano, da vida pública ou até, explicitamente, para as instituições teatrais, como feito pelo grupo AzDiferentonas!, de Belo Horizonte. AzDiferentonas! foi criado em 2017 no âmbito do gabinete *Gabinetona*, uma coalizão de quatro mandatos na Câmara Municipal de Belo Horizonte, e inspira-se do Teatro-Legislativo, desenvolvido por Augusto Boal como continuação do Teatro-Fórum, na década de 1990, durante seu mandato na Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Conforme a co-fundadora do grupo, Gabriela Chiari, com quem tive a oportunidade de conversar em 2019 (CHIARI, 2019), AzDiferentonas! entende-se como um grupo de teatro que intervém em um clima de radicalização política por meio de intervenções performativas na prática cotidiana da política institucional. Ao mesmo tempo, carrega questões políticas para o cotidiano da população urbana por meio de ações artísticas no espaço urbano.

***Gabriela Chiari:** A gente apresenta muito dentro do ambiente político institucional, onde, no nosso caso, é a Câmara Municipal de vereadores de Belo Horizonte. Há vários eventos que a Gabinetona produz dentro dos plenários principais com a presença de políticos de outros partidos. A gente costuma apresentar dentro e fora do ambiente institucional: em praças, eventos, viadutos ou onde a população está. [...]*



Figura 1: *Afete-se*. AzDiferentonas!, 2017.  
 Fonte: CHIARI, Gabriela: 2018

Os temas tratados nas performances e eventos de Teatro-Fórum de AzDiferentonas! estão relacionados aos assuntos trabalhados no gabinete, entre eles a violência policial, a censura e a participação social na vida política. No Teatro-Fórum *Até Quando?*, realizado na prefeitura de Belo Horizonte como parte de um evento para discutir a violência contra jovens negros:as, o grupo abordou o comportamento violento da polícia contra os jovens negros:as da periferia. Além de vereadoras:es, estiveram presentes artistas, representantes da Guarda Municipal e jovens da periferia da cidade que debateram sobre o tema por meio da performance. Como é costume no Teatro-Fórum, após a apresentação da encenação, elaborada a partir de relatos de jovens sobre o seu cotidiano, os:as espectadores:as entram no espaço teatral, apresentando a cena, novamente, a partir da sua perspectiva. Uma das intenções básicas foi criar um lugar cênico bem como um lugar político para possibilitar a interrupção das hierarquias sociais do cotidiano e fornecer momentos de intercâmbio e reflexão sobre as questões sócio-políticas. No entanto, segundo Chiari, não só os conteúdos levados para estes encontros teatrais tem efeito no âmbito político, pois a mera presença dos:as artistas dentro das instituições políticas, como a prefeitura de Belo Horizonte, também faz essa função.

***Gabriela Chiari:** O grupo chama AzDiferentonas! porque a composição do grupo já são corpos, os quais a gente chama de corpos diversos, que trazem consigo a multiplicidade e a diversidade, pois são corpos que geralmente não estão representados em nenhum tipo de ambiente político. São pessoas trans, negras e temos também pessoas queer no grupo [...]. Então, a nossa própria presença nos lugares de política institucional já causa um certo impacto. O nosso objetivo é exatamente mostrar que o lugar da política é o lugar da diversidade e*

*da multiplicidade dos corpos. [...] Algumas vezes as performances são mais combativas, em outras, elas são mais poéticas. A gente trabalha muito com o Teatro-Imagem baseado na estética do Teatro do Oprimido: palavra, som e imagem; e na expressividade corporal. A centralidade do corpo em nossas atuações é bastante forte. Nós também usamos a música e escolhemos canções diversas, vindas tanto das religiões tradicionais afro-brasileiras quanto das que falam de combate da atualidade.[...]*

Mesmo que o Teatro-Fórum seja uma técnica teatral que busca a intervenção direta na realidade, as ações de AzDiferentonas! também têm um impacto explícito na instituição política o “*Teatro do Oprimido é basicamente teatro.*” (CHIARI, 2019) Salientamos que, neste contexto, a forma artística do teatro suporta as contradições da arte e da política ao mesmo tempo que se apropria delas.

### 1.1.2 O desejo de transformar o mundo

A questão da representação, como apontado por Chiari (2019) em relação à presença de corpos diferentes, insere-se no discurso teatral bem como político e social. Quem representa o que ou quem e com qual objetivo na cena teatral e também no cotidiano?

Neste contexto, a aparição dos corpos variados na esfera pública traz consigo aspectos estéticos bem como éticos, ou seja, políticos. Conforme a historiadora Rosalyn Deutsche (2009), Hannah Arendt define a esfera pública como “espaço de aparição” onde o ‘eu’ e o: a outro: a aparecem na vida pública e relacionam-se mutuamente. Desse modo, o espaço público pode ser descrito como o espaço onde “os grupos sociais declaram o direito de aparecer” (DEUTSCHE, 2009, p. 176), portanto, um lugar heterogêneo, onde há o discurso que permite, também, o desacordo.

À esta visão podemos relacionar as observações de Florian Malzacher, o qual liga o conceito introduzido pela filósofa Chantal Mouffe do “pluralismo agonístico”<sup>15</sup> (MALZACHER, 2015, p. 26), ou seja, a possibilidade da expressão de várias perspectivas conflituosas ao ato teatral que como teatro político insere-se no entre-lugar de arte e vida.

Como sugere Mouffe, o espaço público é 'o campo de batalha' para a luta agonística entre projetos hegemônicos opostos. Em pequena escala, o teatro pode criar tais esferas de troca aberta, mesmo em sociedades onde a liberdade de expressão é escassa ou em democracias ocidentais onde o espaço entre consenso e antagonismo está se tornando cada vez mais estreito. Arte – usando uma diferenciação do teórico da arte, Miwon Kwon – não *no* espaço público, mas *como* espaço público, pode ser uma das coisas mais importantes que o

---

<sup>15</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] agonistic pluralism [...]

teatro pode oferecer. Este espaço público não se limita ao espaço físico e material da performance.<sup>16</sup> (MALZACHER, 2015, p. 27)

Para o discurso agonístico na esfera pública, ou seja, no teatro como espaço público relacionado ao político, bem como artístico, é essencial o aspecto da participação que, ademais, é elemento básico da peça didática e do Teatro-Fórum. Identificando um “social turn” (BISHOP, 2012, p. 11) na arte, a historiadora Claire Bishop destaca a intensificação de uma arte participativa cuja meta é a distribuição da autoria que cede lugar à criação comunitária, estabelecendo um ambiente de inclusão. Conforme Bishop, a arte participativa e engajada está situada no âmbito contraditório entre estética e ética que pode gerar uma autocensura devido a um falso entendimento de inclusão que delimita o trabalho artístico em razão do medo de confrontar os:as participantes do ato artístico com aspectos de desconforto. Esta compreensão seria derivada do mero desejo de criar o consenso por meio da participação e, desse modo é baseada na ideia de um “envolvimento placebo”<sup>17</sup> (MALZACHER, 2015, p. 21). Contrariando esta visão, sublinhamos a significância do teatro político que promove a discussão agonística a partir da participação verdadeira. Conforme Malzacher, a “participação verdadeira implica em ceder responsabilidade e poder”<sup>18</sup> (MALZACHER, 2015, p. 22) e ele liga este entendimento às peças didáticas e ao Teatro-Fórum.

As 'peças didáticas' ('Teaching plays') de Brecht seriam interpretadas pelo próprio público: a classe trabalhadora. O teatrólogo brasileiro Augusto Boal não só seguiu essa ideia em seu Teatro do Oprimido como até entregou a responsabilidade pelo desenvolvimento da performance aos:as 'espectadores:atrizes' (espectadores:as que durante a performance se transformavam em atores:atrizes).<sup>19</sup> (MALZACHER, 2015, p. 22)

Embora seja possível afirmar que no ato teatral sempre há um certo grau de participação, mesmo com um público passivo, interessamos-nos pela participação que implica a ativação no contexto das peças didáticas e do Teatro-Fórum. No âmbito das peças didáticas, o público que somente participa do evento teatral como espectadores pode até se tornar um elemento obsoleto. Desse modo, Brecht delinea as ideias de um teatro como “instituto sem espectadores, cujos

<sup>16</sup> Tradução nossa. Citação original: As Mouffe suggests, public space is 'the battleground' for the agonistic struggle between opposing hegemonic projects. On a small scale theatre can create such spheres of open exchange, even in societies where free speech is scarce or in western democracies where the space between consensus and antagonism is becoming increasingly narrow. Art – using a differentiation by art theorist Miwon Kwon – not *in* but *as* public space might be one of the most important things theatre can offer. This public space is not limited to the physical and material space of the performance.

<sup>17</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] placebo-involvement [...]

<sup>18</sup> Tradução nossa. Citação original: Real participation implies giving up responsibility and power.

<sup>19</sup> Tradução nossa. Citação original: Brecht's 'Lehrstücke' ('Teaching Play') were to be performed by the audience itself, the working class. Brazilian theatre maker Augusto Boal not only followed this idea in his Theatre of the Oppressed but even handed over the responsibility for how the performance developed to the 'spect-actors' (spectators that during the performance turned into actors).

atores são ouvintes e falantes ao mesmo tempo e cuja realização é do interesse de uma comunidade coletivista e sem classes.”<sup>20</sup> (BRECHT *apud.* STEINWEG, 1976, p. 54) Neste pensamento identificamos os modos de produção coletivos na elaboração de *Aquele que Diz Sim. Aquele que Diz Não*, cuja obra não somente foi elaborada como peça didática para ser apresentada por adolescentes, mas também adaptada no intercâmbio com alunas:os. Entendendo o evento teatral como ato coletivo, Brecht envolve-se com experimentos de mídia, imaginando o rádio como um aparato de comunicação que, desta forma, seria um meio produtivo para realizar a peça didática *O Voo de Lindbergh*. Desse modo, o teatro teria a possibilidade de transpassar a instituição teatral até as salas de estar dos:das participantes e estabelecer um intercâmbio entre a esfera pública e o espaço privado. Mesmo que Brecht não conseguisse continuar seus experimentos de transformar o rádio em um aparato de distribuição para um aparato de comunicação, aproveitamos hoje dessas visões inovadoras de novos formatos teatrais participativos por meio de tecnologias de mídia.

Conforme Bárbara Santos (SANTOS, 2016, p. 210) “no Teatro do Oprimido o conflito é a razão de ser da encenação.” Ou seja, “para produzir a encenação de Teatro-Fórum é necessário identificar o conflito central vivido pelo grupo que será representado como a pergunta chave a ser analisada pela plateia.” (SANTOS, 2016, p. 211) Geralmente, o Teatro-Fórum é realizado por amadores:as e a encenação parte de uma dramaturgia que trata de um tema real conflituoso ou tirado de um contexto de opressão vivenciado. No entanto, conforme Julian Boal, estes princípios estão sendo enfraquecidos por projetos de Teatro-Fórum realizados por “grupos ligados à ONGs e, desse modo, também pelo Estado e grandes financiamentos.”<sup>21</sup> (J. BOAL, 2015, p. 75) Ligado às preocupações de Bishop sobre a participação que somente provoca a submissão, esta técnica teatral está em perigo de degenerar “para uma domesticação interativa de vítimas”<sup>22</sup> (J. BOAL, 2015, p. 75) quando é usada por grupos profissionais e institucionais com projeto específico. Dessa forma, os aspectos da participação bem como do conflito agonístico são condições essenciais nas peças didáticas e no Teatro-Fórum que podemos caracterizar como uma técnica teatral oscilando entre ficção e realidade. Como aponta Primavesi, conforme as ideias de Heiner Müller, podemos afirmar “que a função política do teatro reside não apenas em representar a realidade, mas em questioná-la [...]”<sup>23</sup>. (PRIMAVESI,

<sup>20</sup> Tradução nossa. Citação original: institut ohne zuschauer, deren spieler zugleich hörende und sprechende sind und dessen verwirklichung im interesse eines kollektivistischen, klassenlosen gemeinwesen liegt.

<sup>21</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] groups [...] in connection with NGOs, and therefore also with the State and large financiers.

<sup>22</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] as a interactive domestication of victims.

<sup>23</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] dass die politische Funktion von Theater drin liegt, Wirklichkeit nicht einfach nur abzubilden, sondern in Frage zu stellen [...]

2011, p. 50) Ao invés de incentivar a empatia pela apresentação teatral ilusória, o teatro brechtiano, ou seja, o teatro épico, busca deixar o público consciente sobre estar assistindo a uma encenação, motivando-o a tornar-se mais crítico e reflexivo diante das questões abordadas na peça. Como é bem conhecido, nesta relação, Brecht introduz a técnica teatral de efeito de estranhamento (efeito-V) que tira o assunto apresentado do seu contexto comum para fazer “do conhecido algo reconhecido”<sup>24</sup> (BRECHT, 1967, p. 355). “De certa forma, o evidente torna-se incompreensível, mas isso só acontece para depois torná-lo muito mais compreensível.”<sup>25</sup> (BRECHT, 1967, p. 355) A intenção é gerar uma atitude crítica no ato teatral que pode ser transferida ao cotidiano. Conforme Brecht: “Sem dúvida, o efeito-V transforma a atitude de aprovação e empatia do espectador em uma atitude crítica.”<sup>26</sup> (BRECHT, 1967, p. 378) Em relação a esta visão, Boal identifica uma “Poética de Conscientização” (BOAL, 2009, p. 236) que estabelece a ligação entre a ficção e o real.

A poética de Brecht é a Poética da Conscientização: o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. A ação dramática esclarece a ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação. (BOAL, 2009, p. 236-237)

Ou seja, o teatro torna-se ensaio para o real. Na intenção de criar situações teatrais na base da conscientização e ativação em vez da empatia e no desejo utópico de transformar o mundo encontram-se peça didática e Teatro-Fórum. Para Boal o Teatro-Fórum é “teatro-ensaio e não de teatro-espetáculo. São experiências que se sabe como começam mas não como terminam [...]” (BOAL, 2009, p. 216) Quer dizer, depois da cena apresentada, todos:as os:as participantes têm a possibilidade de improvisar e mudar a cena mostrada no espaço de palco, mas o ensaiado deixa-se transferir ao cotidiano.

Em relação ao teatro como espaço de ensaio às peças didáticas Brecht fala do teatro com um *Pädagogium*/ espaço pedagógico: “se alguém quer cometer uma traição pela manhã, vai no *pädagogium* [grifo nosso] pela manhã e atua a cena em que se comete uma traição. Se alguém quer comer à noite, vai ao *pädagogium* [grifo nosso] à noite e atua a cena em que se come a

<sup>24</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] aus dem Bekannten etwas Erkanntes [...]

<sup>25</sup> Tradução nossa. Citação original: Das Selbstverständliche wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um es dann um so verständlicher zu machen.

<sup>26</sup> Tradução nossa. Citação original: Zweifellos verwandelt der V-effekt die zustimmende, einführende Haltung des Zuschauers in eine kritische Haltung.

comida.”<sup>27</sup> (BRECHT *apud*. STEINWEG, 1976, p. 72)

No âmbito do teatro político, Teatro-Fórum e peça didática buscam a aprendizagem comum por serem formatos teatrais concebidos como experimentos que não favorecem o alcance do estado de apresentação mas permanecem fase de ensaio. Neste aspecto encontramos a condição teatral para a ligação com desejo de participar na transformação do mundo. Através do formato aberto podem surgir as discussões agonísticas por expressões artísticas que também podem fazer impacto na realidade.

---

<sup>27</sup> Tradução nossa. Citação original: wenn einer am morgen einen verrät ausüben will, dann geht er am morgen in das pädagogium und spielt die scene durch, in der ein verrät ausgeübt wird. Wenn einer abends esse will, dann geht er abends in das pädagogium und spielt die scene durch, in der gegessen wird.

## 1.2 INTERLÚDIO/ Teatro-Fórum: *Voigt Weine. Tradição com Futuro – O teatro do encontro*

O vinho tem raízes profundas. Há muitas gerações, nossa família também está profundamente enraizada aqui no coração da Saxônia. Após a reunificação, muitos deixaram sua pátria. Nós ficamos aqui em Meissen para construir nossa casa e apoiar a região com o que fazemos de melhor.<sup>28</sup> (KLEMENT, 2021, p. 125)

O espaço que serve como palco é marcado por poucos objetos cênicos. Dois cartazes, um ao lado direito e o outro ao esquerdo, bem como um barril de vinho e uma caixa de vinho situado no espaço cênico. Faltam poucos dias para a festa do vinho, organizada pelo viticultor Udo e sua esposa Katharina, que têm uma pequena adega em uma zona rural no leste da Alemanha, que instauraram depois da queda do Muro de Berlim. Quando Udo ensaia junto com seu amigo Rudi seu discurso que vai fazer na festa, ele está preocupado pelo futuro do pequeno negócio familiar, porque há rumores que investidores chineses comprem todas as adegas da região. Além disso, a idade de aposentadoria não está muito longe e Udo tem problemas com sua coluna. Mas o casal tem a esperança que sua filha Johanna, de volta de sua estadia de estudos nos Estados Unidos, vá assumir seu lugar e continuar com o trabalho familiar.

No dia seguinte, sua mãe, seu pai e sua avó recebem Johanna em casa, porém, em pouco tempo a família não tem mais assuntos para conversar e o silêncio se amplia, especialmente, entre eles. Quando Udo quer mostrar para sua filha o galpão renovado para poder servir como moradia, Johanna explica que não vai ficar em casa e que pretende voltar aos Estados Unidos para seguir um outro rumo de vida. Ademais, ela decide doar suas roupas e sua bicicleta velha para a família refugiada que está acomodada na casa de amigos. Udo está insultado, não entende porquê estas pessoas devem ser ajudadas e fica bravo. Quando começa a disputa entre pai e filha, a mãe tenta intermediar e menciona a festa do vinho que está chegando e na qual a família deve ficar junta. Johanna sai da cena e seus pais ficam atrás, com medo do futuro.

---

<sup>28</sup> Tradução nossa. Citação original: Wein hat tiefe Wurzeln. Auch unsere Familie ist seit vielen Generationen tief verwurzelt, hier im Herzen Sachsens. Viele verließen ihre Heimat nach der Wende. Wir sind geblieben, hier in Meißen, um unser Zuhause aufzubauen und die Region mit dem, was wir am besten können, zu unterstützen.



Figura 2: Voigt *Weine. Tradição com Futuro*, 2020, Forumtheater Leipzig  
 Fonte: Forumtheater Leipzig

Chegou a hora da festa: A avó e Johanna servem os:as convidados:as, Katharina tenta criar um bom ambiente e Udo faz seu discurso. Quase no final da fala, seu amigo Rudi, que já tomou vários copos de vinho, o interrompe e faz um discurso para Udo, no qual ele elogia a tradição do negócio familiar, da cultivoação de produtos regionais e da cultura alemã. Quando ele começa cantar o hino alemão, Udo e Katharina, timidamente, também cantam em voz baixa. Mas Johanna interrompe o canto e quando ela confronta Rudi com sua filosofia neonazista a situação piora – Johanna joga vinho na cara de Rudi, ele lhe dá um tapa na cara e sai de cena. Udo pergunta à sua filha como ela pôde insultar seu amigo daquele jeito, a mãe a defende, a avó permanece em silêncio, ao lado, e a peça se abre para o fórum. O público está perguntando pelo curinga, ou seja pelo mediador do Teatro-Fórum: “Como os Voigts [a família] podem manter contato uns com os outros? Como eles rompem o silêncio? E como eles conseguem suportar as contradições e desenvolver empatia um pelo outro? [...] Até onde pode-se ir para defender sua própria opinião política?”<sup>29</sup> (KLEMENT, 2021, p.130)

<sup>29</sup> Tradução nossa. Citação original: Wie können die Voigts miteinander in Kontakt bleiben? Wie gelingt es ihnen das Schweigen zu brechen? Und wie schaffen sie es, Widersprüche auszuhalten und füreinander Empathie zu entwickeln? [...] Wie weit darf man gehen, um die eigene, politische Meinung zu verteidigen?



Figura 3: *Voigt Weine. Tradição com futuro*, 2020, Forumtheater Leipzig e Público  
 Fonte: Forumtheater Leipzig

A peça *Voigt Weine. Tradição com Futuro* é um Teatro-Fórum e surgiu do desejo de criar um espaço de negociação para um discurso democrático, onde pessoas com diferentes crenças entram em contato. Ao longo do processo de criação da peça formou-se o grupo Forumtheater Leipzig, composto por atores:atrizes amadores com vontade de fazer teatro sobre demandas políticas.

A jornada começou em 2015, o ano que está na memória alemã como época na qual muitas pessoas buscaram refúgio no país, principalmente por causa da guerra na Síria. De um lado, se estabeleceu uma cultura de acolhimento, mas, de outro lado, também surgiu um movimento de extrema direita, rejeitando todos:as e tudo que viessem do estrangeiro. Especialmente na região leste da Alemanha, na antiga República Democrática Alemã, se mostrou a xenofobia aberta nos incêndios de moradias para refugiados, na violência contra imigrantes e nas manifestações pelas cidades. Toda segunda-feira ocorriam protestos de movimentos de direita, em Leipzig, a maior cidade do estado da Saxônia, localizado na região leste da Alemanha, onde eu morava nesta época e moro novamente. As tardes de segunda-feira eram reservadas para participar das contramanifestações, mostrando que havia uma resistência forte contra o movimento da extrema direita.

Ademais, formou-se o novo partido AfD [Alternativa para Alemanha] com um programa xenofóbico, antieuropeu e retrógrado, enraizado atualmente na política alemã. As tendências radicais da direita na sociedade alemã, sobretudo na região leste do país, já existiam desde os anos 1990, logo depois da reunificação alemã. Em 2015 o movimento de direita se

tornou socialmente aceitável novamente. Embora as linhas de frente sócias endureceram, a situação conflitiva não é tão clara porque ela é fruto de causas e origens complexas que se estabeleceram desde e entre as gerações.

Neste ambiente, o Forumtheater Leipzig criou a peça que “pesquisa experiências individuais e coletivas [...] para apoiar uma cultura de negociação democrática na periferia de Leipzig e na zona rural de Saxônia”<sup>30</sup> (KLEMENT, 2021, p.125), como explicam os integrantes do grupo Robert Klement e Phil Ender em uma tarde na sala do meu apartamento, também em Leipzig.

***Phil Ender:** [...] Basicamente, estamos contando uma história de família que, em última análise, reflete diferentes posições políticas. Há o pai de família e patriarca que potencialmente representa o AfD, mas também é confuso e se deixa influenciar por seu melhor amigo, o qual interpreto na peça, que claramente é de direita e que também expressa isso em voz alta. Depois, há a esposa do dono da vinícola, que representa o silêncio e a necessidade de harmonia. Antes de falar dos problemas, ela prefere varrer para debaixo do tapete para manter a paz.*

***Robert Klement:** Ela quer manter as aparências da família intacta.*

***Phil Ender:** Exatamente. E tem a filha, que tende a ser esquerdista, mas não extremista. Desta forma, são abrangidas várias posições sociais e políticas. Por fim, a filha é especificamente pedida a assumir o negócio. Mas ela não quer isso. Isso significa que não só os conflitos políticos desempenham um papel, mas também os conflitos geracionais. Existem diferentes níveis de conflito e temas que nos permitem apresentar em frente a públicos diversos, pois muitas gerações encontram pontos de ligação.*

No processo da criação do enredo, o grupo não somente tentou possibilitar um intercâmbio entre o público, mas também visou investigar sua “própria atitude em relação à capacidade e vontade de criar diálogo e encontro.”<sup>31</sup> (Klement, 2021, p.127) Desse modo, o grupo integrou no trabalho com o Teatro-Fórum um aspecto básico da peça didática, que é a autorreflexão de atitudes e posturas. O momento de aprendizagem não começa no momento da apresentação e no encontro com o público que ativamente interfere na peça, mas sim no

<sup>30</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] werden individuelle und kollektive biografische Erfahrungen erforscht [...] um am Leipziger Stadtrand und im ländlichen Raum Sachsens eine demokratische Auseinandersetzungskultur zu stärken [...]

<sup>31</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] eigene Haltung in Bezug auf die Fähigkeit und Bereitschaft, Dialog und Begegnung zu schaffen [...]

processo de criação com os:as próprios:as integrantes do grupo. Eles:as tinham que se auto-questionar se, de fato, gostariam de entrar em contato com pessoas com outras opiniões, se não tinham já respostas prontas sobre os motivos dessas pessoas e se elas queriam arriscar sair de sua zona de conforto.

A ideia não era conversar com os:as neonazistas, mas entrar em contato com aquelas pessoas que os:as populistas da direita queriam atingir com seus dogmas e ideologias. Por isso, o grupo desenvolveu um questionário e eu perguntei para Robert Klement, o Curinga e um dos:as fundadores:as do grupo, os:as quais foram interrogados:as para elaborar a peça.

***Robert Klement:** Realizamos, principalmente, com contatos que tivemos do nosso meio pessoal, inclusive entrevistas em flipperamas ou em pequenos bares de esquina. Então foi muito variado.*

***Isabel:** Quais eram suas perguntas básicas?*

***Robert Klement:** Havia cerca de vinte perguntas. Tratavam-se de temas desde experiências biográficas e sentimentos pessoais até posições políticas. Havia também questões específicas, por exemplo, como as relacionadas com contextos de guerra e de fuga ou o período pós-reunificação. [...]*

Por via deste procedimento atípico para o desenvolvimento de Teatro-Fórum foi desenvolvido a dramaturgia da peça. Geralmente, no Teatro-Fórum é narrada uma história que está diretamente ligada às experiências pessoais do grupo, mas sempre com vínculo com problemáticas estruturais da sociedade. O Forumtheater Leipzig optou por uma pesquisa biográfica abrangente, que depois foi interligada como processo de reflexão, no qual identificamos a aprendizagem, que também está fortalecida nas peças didáticas. Klement explica:

Em termos concretos, isso significou para nós uma investigação do nosso próprio modo de vida, com nossa socialização da Alemanha Ocidental e Oriental e os temas de nossa peça em relação a nossa própria biografia: diferenças intergeracionais e distanciamento/conflitos geracionais, velhice e doença, tradição e mudança, estruturas familiares patriarcais e papéis de gênero tradicionais, medos econômicos e sociais, capitalismo, medo do estranho e do desconhecido etc.<sup>32</sup> (KLEMENT, 2021, p. 128)

---

<sup>32</sup> Tradução nossa. Citação original: Konkret bedeutete dies für uns, eine Auseinandersetzung mit unseren eigenen Lebensweisen, mit unseren ost- und westdeutschen Sozialisierungen und den Themen unseres entstehenden Stückes innerhalb unserer eigenen Biografie: intergenerationale Differenzen und Distanzierung/ Generationenkonflikte, Alter und Krankheit, Tradition und Wandel, patriarchale Familienstrukturen und traditionelle Geschlechterrollen, wirtschaftliche und soziale Ängste, Kapitalismus, Angst vor dem Fremden und Unbekannten etc.

Especialmente na região leste da Alemanha, onde a reunificação, ligada à transformação social, política e cultural, deixou suas marcas e rupturas biográficas, os temas considerados no enredo do Teatro-Fórum *Voigt Weine – Tradição com Futuro* se conectam às discussões sociais atuais. Neste contexto, as intervenções dos:das espect-atores:atrizes, como são chamados:as os:as espectadores:as no Teatro-Fórum, podem ser realizadas em diferentes momentos da peça e conversam com os vários temas mencionados.

Também neste aspecto, a peça é um Teatro-Fórum atípico, porque tradicionalmente o:a espect-ator:atriz que entra em cena com uma ideia para mudar a peça escolhe quem deseja substituir, com a exceção do:a opressor:a.. No *Voigt Weine* todos os papéis podem ser substituídos, porém Phil Ender, quem interpreta Rudi, a figura mais agressiva da peça, explica que o público tem receios de substituí-lo.

**Phil Ender:** [...] *Muitas vezes tem sido o feedback que muitas pessoas ficam desanimadas e não sabem como reagir na cena em que o conflito aumenta e o foco está no meu caráter e eu faço o discurso com uma atitude bastante agressiva em relação aos outros personagens e o público[...]*

**Robert Klement:** *O grupo de Roberto Mazzini na Itália tentou trazer interligações de opressão para o palco e não se trata de substituir o oprimido, mas a pessoa por quem você sente mais simpatia (no sentido da conexão pessoal) e que está mais próximo de você. Nesse contexto, eu diria que nessa peça, muitas vezes, é a filha quem é substituída.*

No Teatro-Fórum o grupo e, sobretudo, o:a Curinga, deve estar aberto para todas as ideias do público e também deve lidar com intervenções que geram incômodo. Uma situação que desafiou o Forumtheater Leipzig ocorreu em uma apresentação para pessoas idosas, que realmente não queriam fazer nenhuma intervenção cênica.

**Phil Ender:** [...] *Foi a primeira vez que nenhuma oferta veio. Claro que houve vários aspectos, mas também do ponto de vista do conteúdo que surgiu a ideia: “É melhor eles ficarem quietos e o problema acaba.” Isso significa que o público ofereceu o silêncio como solução.[...]*

**Robert Klement:** *É interessante que nesta performance tenha sido exatamente a mesma estrutura social que tratamos na festa do vinho. Todos lá se conhecem. Não foi uma apresentação clássica de teatro que você vai e não conhece os outros na platéia. Em vez disso, as pessoas sentam lá todos os dias e tomam seu café. Em seguida, por exemplo,*

*reagimos com formatos de pequenos grupos, realizando discussões entre eles.*

**Phil Ender:** *Acho que resolvemos espontaneamente muito bem e o público gostou mesmo assim. Mas, para muitos, tinha um significado diferente. Eles apenas acharam legal ver algo novamente no palco.*

Geralmente, o Forumtheater Leipzig mostra a peça em lugares fora do contexto teatral, como salões comunitários ou centro culturais, desse modo é também atingido um público que, normalmente, não vai ao teatro. Por isso, segundo Robert Klement e Phil Ender, o aspecto da teatralidade e da estética na peça de Teatro-Fórum deve ser adaptado ao público, para estabelecer um ambiente agradável e equitativo entre palco e plateia.

**Robert Klement:** *Para mim é muito importante perguntar: Para quem você quer apresentar a peça? Claro, se você tiver uma apresentação no teatro Ostpassage Theater ou no teatro Cammerspiele, em Leipzig, as pessoas também entram no palco, se for muito teatral. Acho que nas regiões rurais deveria haver uma conexão mais real. Isso é apenas uma hipótese, mas creio que é preciso estabelecer uma certa relação. O que não ganhamos em confiança - porque somos intrusos - obtemos acesso por meio de personagens transparentes.*

**Phil Enders:** *Como as peças do Teatro-Fórum são relativamente curtas e você não tem muito tempo para apresentar no palco personagens altamente diferenciados, é sempre um exercício de equilíbrio não caricaturar os personagens. Por outro lado, personagens muito complexos também seriam difíceis porque deveriam ser tangíveis para que o público pudesse entrar no palco. De certa forma, sempre é uma linha tênue entre estereótipos e caricaturas.*

**Isabel:** *A questão da autenticidade não é importante neste contexto também?*

**Robert Klement:** *Sim e não. É preciso a conexão temática.*

**Phil Ender:** *Exatamente. Claro que a história é sobre a vinícola e a família no interior da Saxônia. Claramente, não sou eu ou algum de nós. Mas isso é apenas a superfície. É sobre a dinâmica desses relacionamentos que todos conhecem. É por isso que a peça funciona tão bem, eu acho. Porque todo mundo vê e conhece essas dinâmicas familiares. Isto é o ponto de partida.*

Desta forma, a peça *Voigt Weine* está na tensão entre ação teatral e ação política e, neste contexto, a identificamos como peça de Teatro-Fórum clássica. Para o grupo, o aspecto de fazer

arte é menos interessante do que a questão de como entrar em contato com pessoas para realizar discussões sobre temas sociais urgentes.

**Robert Klement:** *Acho justo dizer que o Teatro-Fórum não é um evento teatral clássico e deve ser diferenciado desse. Mas também há a pergunta: um game show ou um reality show pode ser uma forma de arte? [...] Em relação ao Teatro-Fórum, eu tenho uma imagem interna de um tipo de formato de show.*

Neste depoimento, achamos interessante a conexão com a ideia brechtiana de teatro que deve ter um lado de aprendizagem, mas que também seja divertido. Brecht gostava dos shows de entretenimento, bem como o cabaré e os shows esportivos, e promoveu um teatro popular. O entendimento aberto de arte que se relaciona com facetas da vida faz parte do Teatro-Fórum. Mesmo que Phil Ender afirme que para ele “a questão da arte não importa” (ENDER, 2021), podemos observar que Teatro-Fórum é teatro e o modo estético ajuda na criação de momentos de encontro para investigar temas conflituosos da sociedade. Assim, podemos relacionar a peça de Teatro-Fórum *Voigt Weine. Tradição com Futuro* às ideias de Erika Fischer-Lichte sobre a perspectiva que apresentações teatrais produzem situações políticas por estabelecer um espaço de encontro. Podemos afirmar que, embora no Teatro-Fórum a teatralidade pareça não ser uma prioridade, ela está inserida no contexto teatral. Nesta circunstância, são importantes os aspectos teatrais inerentes ao Teatro-Fórum, como a processualidade, a imprevisibilidade ou o modo liminar, ou seja, o modo de oscilar entre realidade e ficção e entre arte e vida, entrelaçando diferentes formas performáticas e estéticas ou práticas culturais. Na participação no evento do Teatro-Fórum, todos:as os:as atuantes correm o risco de serem confrontados diretamente com opiniões diferentes, mas, ao mesmo tempo, têm a possibilidade de responder e estabelecer o diálogo.

### 1.3 Teatro como espaço de entrelaçamentos

Entendemos o teatro como prática artística, na qual diluem-se as diferentes formas de arte, culturas e contextos sociais, criando um espaço de negociação e intercâmbio. A fim de investigar o teatro como um lugar de entrelaçamentos artísticos, políticos e culturais, a seguir, serão discutidos diferentes aspectos ligados às perspectivas do transcultural e do híbrido que relacionam-se às peças didáticas bem como ao Teatro-Fórum.

#### 1.3.1 Transformações culturais com correlações estéticas e éticas

Na *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht, os:as desfavorecidos:as da cidade trabalham para o empresário Peachum. Ele os:as equipa com atributos de pessoas deficientes que vivem na miséria e os:as faz trabalhar como mendigos:as. Quando chega o dia da coroação, Peachum usa seus:suas funcionários:as como alavanca, dizendo que deixará a procissão ser atrapalhada pelos:as mendigos:as. Desse modo, Peachum chantageia o chefe de polícia, Brown, que é responsável pelo bom andamento das festividades reais, mas que também deve garantir ao Peachum que seu adversário, Mackie da Navalha, volte à prisão. Quando Peachum parece cumprir sua ameaça e mobiliza seus:as funcionários:as para agir como mendigos durante as comemorações, a fim de demonstrar a miséria desenfreada da cidade, Brown sede e concorda em prender seu amigo Mackie da Navalha. A chantagem é bem sucedida, pois o chefe de segurança pública não poderia arriscar a perturbação da coroação pelos mendigos, além de não ser uma boa propaganda para o rei e o poder do Estado se a polícia tivesse que expulsar violentamente as massas miseráveis em razão de restaurar a ordem pública.

Quando no dia 22 de abril de 2000, na cidade de Porto Seguro, na Bahia, tinham lugar as comemorações de 500 anos da chegada de Pedro Álvares Cabral e do início da colonização do Brasil para celebrar a narrativa oficial da história de sucesso do país como uma “nação mestiça harmônica”<sup>33</sup> (COSTA 2000), os:as representantes de grupos indígenas, do movimento negro e do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST) reclamaram a recordação de ‘outros Quinhentos’. Em manifestações que deveriam se unir em Porto Seguro no dia da cerimônia oficial, foi chamada a atenção o fato de, oposto à narrativa oficial, a nação brasileira de grande parte baseia-se em quinhentos anos de opressão, exploração e repressão. Naquele dia, os:as manifestantes das diferentes marchas, reunidos em frente à cidade, foram impedidos:as violentamente de entrar em Porto Seguro com bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha

---

<sup>33</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] harmonische[...] mestizische[...] Nation [...]

disparadas pela polícia militar. Isso garantiu que a cerimônia oficial com o então presidente Fernando Henrique Cardoso não fosse perturbada por declarações críticas para não colocar em risco a imagem de uma nação pacífica.

Se Peachum tivesse expressado sua ameaça aos responsáveis da ordem pública nas comemorações do aniversário em Porto Seguro, provavelmente teria pouco sucesso. Na *Ópera dos Três Vinténs*, Brecht ainda se baseava na suposição moral de que pelo menos a fachada do rei benevolente que trata os/as mais pobres com bondade deveria ser mantida para o público. Porém, a realidade do 500º aniversário era diferente, a interrupção violenta da manifestação de grupos marginalizados da nação brasileira pela polícia não causou indignação significativa na sociedade ou na política e foi apenas uma nota lateral para as celebrações que, além disso, foram percebidas positivamente.

Desde os anos 1930, no discurso político e cultural brasileiro foi promovida a ideia de uma nação unificada que invoca a mistura consensual de grupos étnicos e de culturas. Conforme o antropólogo social Gilberto Freyre, a nação brasileira representa “um processo de fusão bem-sucedida de três grupos de pessoas”<sup>34</sup>. (COSTA 2007, p. 150) “Formou-se assim uma *brasilidade*, [...] que pode ser traduzida como uma unidade de diversidade em que cada um dos três grupos fundadores<sup>35</sup> deu uma contribuição relevante para o desenvolvimento de um ‘caráter brasileiro’.”<sup>36</sup> (COSTA, 2007, p.150) Como explica o sociólogo Sérgio Costa, nascido no Brasil e radicado em Berlim, a ideia de brasilidade surge do discurso da mestiçagem que, nos anos 1930, foi o terreno fértil ideológico para a campanha de nacionalização da ditadura de Getúlio Vargas. (COSTA, 2007, p.151) No plano político, a mestiçagem, um processo de mistura étnica e cultural, é usada para o “mito da democracia racial”<sup>37</sup> (COSTA, 2007, p.153), que descreve a sociedade brasileira como uma sociedade sem racismo. É claro que esta representação é totalmente contrária à realidade da época de hoje, mas também foi propagada, por exemplo, nas comemorações oficiais dos 500 anos do Brasil. “Na dimensão cultural, o discurso da mestiçagem é uma tentativa de disciplinar a heterogeneidade”<sup>38</sup> (COSTA, 2007 ,p. 153) apenas adaptando e, muitas vezes, exotizando e explorando certos elementos culturais que são

---

<sup>34</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] ein[en] gelungene[n] Verschmelzungsprozess dreier Menschengruppen [...]

<sup>35</sup> Os povos indígenas, as pessoas escravizadas e sequestradas da África e os/as colonizadores europeus/as são apontados como os três grupos fundadores da nação brasileira.

<sup>36</sup> Tradução nossa. Citação original: Somit habe sich eine *brasilidade*, also eine Brasilianität gebildet, die sich als eine Einheit der Vielfalt übersetzen lasse, in der jede der drei Gründungsgruppen einen relevanten Beitrag zur Herausbildung eines ‚brasilianischen Charakters‘ geleistet habe.

<sup>37</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Mythos der *democracia racial* [...]

<sup>38</sup> Tradução nossa. Citação original: In kultureller Dimension handelt es sich bei dem *mestiçagem*-Diskurs um einen Versuch die Heterogenität zu disziplinieren [...]

benéficos à ideologia nacional. No contexto da mestiçagem, conforme especificado pela historiografia oficial brasileira, emerge uma perspectiva hegemônica distante da realidade, que pretende apresentar a mistura de culturas e raças como um ato não violento cujo objetivo seria criar uma nação.

Essa ideia de mestiçagem ou *mestizaje* [termo em espanhol], que se baseia em pressupostos racistas, também é difundida em outros países da América Latina. Particularmente, o filósofo mexicano José Vasconcelos moldou o discurso identitário na sociedade mexicana na década de 1920 com suas reflexões sobre a mestiçagem. Também aqui, o foco está na ideia de unidade nacional e cultural que se explica por uma aculturação supostamente pacífica da cultura eurocêntrica pela população indígena. Nessa perspectiva, o conceito de mestiçagem dá continuidade à dialética eurocêntrica de centro e periferia, civilização e barbárie. No entanto, salientamos que também há vários empenhos intelectuais e artísticos que entendem a mestiçagem como conceito cultural que valoriza o intercâmbio e a diversidade cultural sem negar as contradições. Desse modo, o artista mexicano/chicano Guillermo Gómez-Peña usa a mestiçagem como uma forma de explorar as complexidades e contradições das identidades culturais, criando *ethno-cyborgs* a partir de “fantasias interculturais e pesadelos do [...] público, refratando construções fetichizadas de identidade”<sup>39</sup> (GOMEZ- PEÑA, 2000, p. 49). Ademais, a escritora e ativista chicana Gloria Anzaldúa, a qual escreveu extensivamente sobre identidade, cultura e fronteiras (culturais), desenvolveu um novo conceito de mestiçagem (ANZALDÚA, 1987) como uma fonte de força e resistência para os povos marginalizados. Nesta visão são valorizadas as hibridações culturais que caracterizam o indivíduo possuidor de uma sensibilidade especial que lhe permite agir como mediador entre culturas.

Conforme a cientista cultural Natascha Ueckmann, o antropólogo cubano Fernando Ortiz também já se envolveu com uma outra leitura do conceito de mestiçagem em 1940, desenvolvendo o conceito de transculturação. Ueckmann a considera uma "tentativa de reformular o conceito de mestiçagem fortemente homogeneizante e voltado à ‘mescla de raças’ [...]”<sup>40</sup>. (UECKMANN, 2009, p. 512) Utilizando os produtos tabaco e açúcar, consumidos em todo o mundo, Ortiz examina os constantes processos de mudança na cultura cubana e define o termo transculturação como função para substituir o conceito de aculturação. Originalmente

<sup>39</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] intercultural fantasies and nightmares of [our] audiences, refracting fetishized constructs of identity [...]

<sup>40</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Versuch der Reformulierung des stark homogenisierenden und auf ‚Rassenmischung‘ zielenden Mestizaje-Konzepts [...]

este termo foi usado pelo etnólogo polonês, Bronislaw J. Malinowski, para descrever a assimilação de, entre outros, imigrantes africanos:as e europeus:ias na sociedade norte-americana. A partir desse contexto, esse conceito se difundiu como descrição do processo de adoção de elementos culturais individuais de uma cultura para outra, deslegitimando a cultura que, por ser estrangeira, era lida como algo inferior. Em contraste, a transculturação visa enfatizar a complexidade dos processos de fusão cultural e, em particular, os aspectos de intercâmbio linguístico, econômico e cultural. Para Ortiz, não se trata de processos unilaterais em que apenas elementos culturais da sociedade dominante são adotados por culturas supostamente estrangeiras. Ao contrário, o foco está na troca mútua, que incluiu a mistura dos mais diversos elementos culturais, mas, portanto, também provoca processos de perda e poder. Desta forma, Ortiz explica:

Entendemos que a palavra transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, pois este não consiste apenas em adquirir uma cultura diferente, que é o que indica a palavra anglo-americana aculturação, mas o processo também implica necessariamente na perda ou desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia dizer ser uma desculturação parcial e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados de neoculturação. Afinal, como sustenta corretamente a escola de Malinowski, o que acontece na cópula genética dos indivíduos em cada abraço de culturas: a criatura sempre tem algo de ambos os pais, mas também é sempre diferente de cada um dos dois. Como um todo, o processo é uma transculturação e esta palavra inclui todas as fases de sua parábola.<sup>41</sup> (ORTIZ, 1963, p. 96, 97)

Ortiz usa o termo transculturação para destacar a complexidade dos processos de transformação cultural e enfatiza processos de fragmentação cultural que permitem novas constelações. No entanto do ponto de vista pós-colonial, o conceito de transculturação também deve ser questionado, já que não atende adequadamente a demanda pela diferença. Como também neste conceito, o caráter positivo dos processos de intercâmbio cultural e a reconciliação das diferenças culturais e étnicas são destacados. Porém, o conceito foi usado em diferentes contextos em relação a estudos sobre as culturas latino-americanas.

---

<sup>41</sup> Tradução nossa. Citação original: Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

Na segunda metade do século XX, o crítico literário uruguaio, Ángel Rama, reativou a ideia de transculturação aplicando-a ao conceito da transculturação narrativa<sup>42</sup>. Desse modo, se descreve como os/as escritores/as latino-americanos/as misturam em suas obras a cultura popular rural com técnicas literárias de vanguarda da Europa e da América do Norte. Da mesma forma, a pesquisadora de estudos literários, Mary Louise Pratt, se baseia no conceito de transculturação de Ortiz para examinar a visão imperialista da literatura de viagem no século XVIII. Segundo Pratt, o processo de transculturação ocorre dentro de uma zona de contato, ou seja, um espaço social “[...] no qual culturas díspares, muitas vezes, em relações bastante assimétricas de dominação e subordinação, como o colonialismo, a escravidão ou suas consequências, como hoje são vividas em todo o mundo, encontram-se, colidem-se e brigam.”<sup>43</sup> (PRATT, 1992, p. 4)

Nesse contexto, deixa-se registrar que a ideia de transculturalidade, no discurso da língua alemã, somente tenha se estabelecido após a introdução do termo pelo filósofo Wolfgang Welsch, quem, inicialmente, não fez referência aos conceitos latino-americanos. Foi a intenção de Welsch apresentar a transculturalidade como uma alternativa aos conceitos de multiculturalismo e interculturalismo, que se baseiam no pressuposto de que as culturas devem ser consideradas unidades fechadas. Com base no modelo de Herder de 1774, Welsch explica que em uma compreensão de cultura antiquada as culturas podem ser descritas como “bolhas ou ilhas”<sup>44</sup> (WELSCH, 2009, p. 49), onde se tem a possibilidade de entrar em contato de tempos em tempos, porém elas sempre permanecem em sua própria esfera. Devido ao crescente tráfego global de cargas, troca de informações, conhecimento e notícias, além do aumento dos movimentos migratórios, segundo Welsch, a cultura não pode mais ser pensada como um conglomerado de esferas claramente definidas, mas, sim, em uma estrutura de rede. “As culturas são altamente entrelaçadas e interpenetradas. Os modos de vida não terminam mais nas fronteiras das culturas nacionais, mas as transcendem e também podem ser encontradas em outras culturas.”<sup>45</sup> (WELSCH, 1995) A transculturalidade reflete a ideia de cultura entrelaçada. Seguindo a lógica da difusão, não é mais possível encerrar culturas em fronteiras claras, conceitos de estrangeiro e da ideia de próprio devem ser derrubados.

<sup>42</sup> RAMA, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 1984

<sup>43</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] in dem disparate Kulturen, oftmals in sehr asymmetrischen Beziehungen von Dominanz und Subordination – wie Kolonialismus, Sklaverei oder deren Nachwirkungen, wie sie heute überall auf dem Globus gelebt werden, aufeinander treffen, miteinander kollidieren und streiten.

<sup>44</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Kugeln oder Inseln [...]

<sup>45</sup> Tradução nossa. Citação original: Die Kulturen sind hochgradig miteinander verflochten und durchdringen einander. Die Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Nationalkulturen, sondern überschreiten diese und finden sich ebenso in anderen Kulturen.

Os processos de intercâmbio entre culturas não só fazem parecer obsoleto o velho esquema amigo-inimigo, mas também as categorias aparentemente estáveis de peculiaridade e estranheza. Já não há nada estritamente próprio assim como estritamente estrangeiro. Na relação interna de uma cultura - entre suas várias formas de vida - tende a haver tanto as alienações quanto a relação externa com outras culturas.<sup>46</sup> (WELSCH, 1995)

O conceito de transculturalidade vai além da questão das semelhanças e diferenças e foca no sujeito como uma dimensão indefinida que aglutina as mais diversas correntes culturais de uma determinada época e para uma situação específica, a fim de recriá-las em um determinado momento e em um diferente lugar. De acordo com essa perspectiva transcultural de Welsch, a exclusão dos indivíduos seria contrastada pela simplificação e pelos estereótipos culturais, uma vez que não questiona as idiosincrasias culturais que, supostamente, podem ser explicadas pela origem territorial. Porém, deve-se levar em conta todas as influências acumuladas ao longo da vida. A vantagem do conceito de transculturalidade reside no fato de as culturas não serem reconhecidas como estruturas estáticas, mas entendidas como processos dinâmicos e inacabados. O princípio da permeação cultural é central, pois a definição de classificações e limites claros, que se expressam em dicotomias como cultura própria e estrangeira, também são nulas atribuições de gênero.

No entanto, parece problemático que o conceito de transculturalidade de Welsch, como observado acima, não se enquadre em um debate global sobre conceitos e perspectivas que investigam a questão das culturas e seus encontros, interconexões e permeações. Já em 1994, o próprio Welsch explicava: “Tenho que admitir que pensei no termo 'transculturalidade' como algo novo quando comecei a trabalhar nesse tema.”<sup>47</sup> (WELSCH, 1994) A germanista, Natalia Blum-Barth (2016), observa que, desse modo, Welsch, com sua menção ao conceito de cultura de Herder, exclui mais de 200 anos de desenvolvimento nesse terreno e não aceita autores: as que também foram referências importantes para debates pós-coloniais e discursos culturais de língua alemã no mundo, desde o final do século XX. Blum-Barth justifica o foco unilateral de Welsch em filósofos como Herder e Nietzsche, que ele descreve como “pioneiros da transculturalidade”<sup>48</sup>, e Wittgenstein, a quem ele usa para a “elaboração conceitual de

<sup>46</sup> Tradução nossa. Citação original: Austauschprozesse zwischen den Kulturen lassen nicht nur das alte Freund-Feind-Schema als überholt erscheinen, sondern auch die scheinbar stabilen Kategorien von Eigenheit und Fremdheit. Es gibt nicht nur kein strikt Eigenes, sondern auch kein strikt Fremdes mehr. Im Innenverhältnis einer Kultur – zwischen ihren diversen Lebensformen – existieren heute tendenziell ebenso viele Fremdheiten wie im Außenverhältnis zu anderen Kulturen.

<sup>47</sup> Tradução nossa. Citação original: Ich muss gestehen, dass ich den Terminus, ‚Transkulturalität‘ für neu hielt, als ich die Arbeit an diesem Thema begann.

<sup>48</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Vordenker der Transkulturalität [...] begriffliche Ausarbeitung des Konzeptes der Transkulturalität [...]

transculturalidade” (WELSCH, 1994), em que sua legitimidade se coloca como contraponto aos conceitos clássicos de cultura. “Uma vez que uma gênese detalhada dos conceitos de cultura bem como as discussões e teorias atuais acerca do tema mitigariam ou, se não, eliminariam a radicalidade reivindicada por Welsch, portanto, ele as ignora em seu conceito.”<sup>49</sup> (BLUMBARTH, 2016, p. 117) Deve-se notar também que a ideia de transculturalidade de Welsch revela uma perspectiva eurocêntrica sobre os processos de intercâmbio globais e parece refletir em estruturas hegemônicas de formação de teorias. Welsch explica (WELSCH, 1994):

Em primeiro lugar, o conceito de transculturalidade refere-se às culturas do tipo ocidental. Mas é óbvio que não é exclusivo deles ou que outras culturas também estejam se tornando cada vez mais ocidentais - por mais distantes que se encontrem da Europa Oriental ou do Japão. A transculturalidade está se tornando a constituição das culturas em todo o mundo.<sup>50</sup>

Nessa declaração, observa-se a reprodução das relações de poder hegemônicas que definem o “mundo ocidental” como centro cultural, econômico e epistemológico. No contexto das considerações filosófico-culturais, que podem ser localizadas na era dos estudos pós-coloniais, é no mínimo notável que os discursos não-europeus estão sendo ignorados.

No entanto, como observa Ueckmann, não apenas a elaboração de Welsch é amplamente cega para outras abordagens, pois, ao longo de muitos anos, se desenvolveu “uma controvérsia anglófona, francófona e latino-americana sobre várias formas de interligação cultural”<sup>51</sup> (UECKMANN, 2009, p. 508), dando-se pouca atenção uma à outra. Por muito tempo, nos países de língua alemã, autores anglófonos como Homi K. Bhabha<sup>52</sup>, Edward W. Said<sup>53</sup> e Gayatri Chakravorty Spivak<sup>54</sup> foram as fontes dominantes de considerações culturais-filosóficas e teóricas sobre redes culturais e hibridização. “Embora, especialmente, na América Latina e no Caribe, muitas vezes, os conceitos de hibridização tenham se desenvolvido bem antes do desdobramento e da importação das posições pós-coloniais anglo-americanas”<sup>55</sup>

<sup>49</sup> Tradução nossa. Citação original: Da eine ausführliche Genese des Kulturbegriffes sowie aktuelle Diskussionen der Kulturbegriffe und Kulturtheorien die von Welsch behauptete Radikalität mildern, wenn nicht aufheben würden, ignoriert er diese in seinem Konzept.

<sup>50</sup> Tradução nossa. Citação original: Zunächst bezieht sich das Konzept der Transkulturalität auf Kulturen westlichen Typs. Aber es ist offensichtlich, daß es nicht nur auf diese zutrifft bzw. daß auch andere Kulturen zunehmend zu Kulturen westlichen Typs werden - wie weit sie auch im Osten angesiedelt sein mögen, von Osteuropa bis Japan. Transkulturalität ist dabei, weltweit zur Verfassung der Kulturen zu werden.

<sup>51</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] eine anglophon, eine frankophon und eine lateinamerikanisch geprägte Kontroverse über verschiedene Formen kulturelle Vermischung

<sup>52</sup> BHABHA, Homi K.: O Local da Cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

<sup>53</sup> SAID, Edward: Orientalismo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007

<sup>54</sup> SPIVAK, Gayatri C.: Pode o Subalterno Falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

<sup>55</sup> Tradução nossa. Citação original: Dabei entwickelten sich Konzepte der Hybridisierung gerade in Lateinamerika und der Karibik oft bereits weit vor der Entwicklung und dem Re-Import anglo-amerikanischer postkolonialer Positionen.

(UECKMANN, 2009, p. 509), Ueckmann explica que, já na década de 1950, autores:as como os escritores afro-caribenhos-franceses Aimé Césaire<sup>56</sup> e Frantz Fanon<sup>57</sup> “estavam analisando sistemas coloniais de representação”<sup>58</sup>. (UECKMANN, 2009, p. 509)

Conceitos de entrelaçamento transcultural, hibridismo cultural, heterogeneidade e alteridade foram desenvolvidos com diferentes signos no contexto da teoria filosófica, antropológica, sociológica e cultural latino-americana, desde o início do século XX. Em seus estudos sobre culturas híbridas<sup>59</sup>, o sociólogo e cientista cultural argentino, Néstor García Canclini, mostra como a hibridização pode se apresentar como um aspecto central em todas as estruturas sociais modernas do mundo globalizado e, principalmente, nas sociedades latino-americanas. Para Canclini, é necessária uma combinação de diferentes disciplinas, como pesquisa em história literária e arte, antropologia e ciências da comunicação, para explicar as complexas estruturas de rede da alta cultura, cultura popular e cultura industrial de massa. O próprio autor descreve sua pesquisa transdisciplinar sobre hibridização cultural como uma investigação sobre “como historicamente surgiram na América Latina as combinações de tradições pré-colombianas e coloniais com os processos de modernização.”<sup>60</sup> (CANCLINI, 2001, p. 55) Voltando-se contra a construção da modernidade eurocêntrica e hegemônica, Canclini mostra como os processos de mudança nas culturas latino-americanas não podem ser entendidos como simples ações unilaterais. O ponto central é expor dicotomias, como local e global ou cidade e área rural, e levar em conta os processos de transformação dos grupos sociais e sua rede cotidiana de comunicação e relações. Canclini explica:

Uso o termo hibridização para descrever a variedade e o potencial de novas combinações. Atualmente, o religioso está interligado com o político, o artístico ao comunicativo e, para poder explicar essa forma, é necessário um conceito abrangente. Por muito tempo, pessoas da literatura, arte e cultura pensaram e escreveram sobre o caráter híbrido da América Latina, mas sem usar o termo hibridização. Para dar apenas um exemplo: grande parte dos estudos sobre mestiçagem e sincretismo aludem ao fenômeno da hibridização.<sup>61</sup> (CANCLINI *apud*. ANDRADE et al., 1996)

<sup>56</sup> CÉSAIRE, Aimé: *Discours sur le colonialisme*. Paris: Édition Présance Africaine, 2005

<sup>57</sup> FANON, Frantz: *Pele Negra, Máscaras Brancas*, São Paulo: Ubu Editora, 1952

<sup>58</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] analysierten Systeme der Repräsentation.

<sup>59</sup> CANCLINI, Néstor García: *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Mexiko Stadt: Editorial Grijalbo.1990

<sup>60</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] wie sich historisch in Lateinamerika Kombinationen der präkolumbianischen und der kolonialen Traditionen mit den Prozessen der Modernisierung ergeben haben.

<sup>61</sup> Tradução nossa. Citação original: „Ich verwende den Begriff der Hybridisierung, um die Vielfalt und das Potential neuer Kombinationen zu beschreiben. Heutzutage verknüpft sich das Religiöse mit dem Politischen, das Künstlerische mit dem Kommunikativen und um diese Form erklären zu können, ist ein umfassender Begriff notwendig. Schon seit langem haben Menschen in Literatur, Kunst und Kultur über den hybriden Charakter Lateinamerikas nachgedacht und geschrieben, ohne allerdings den Begriff Hybridisierung zu

Com a hibridização, Canclini descreve que a natureza processual de ações de transformação são conflitantes, muitas vezes, e que precisam ser colocadas em um contexto historicizado. A partir disso, os processos de modernização na América Latina são reconhecidos como contraditórios e relacionados a uma “heterogeneidade multitemporal”<sup>62</sup> (CANCLINI, 1989, p. 72). Nas culturas latino-americanas, por exemplo, havia uma orientação estética para o modernismo europeu que, por sua vez, não podia estar ligado à modernização socioeconômica real da América Latina.

Essa heterogeneidade multitemporal da cultura moderna é consequência de uma história em que a modernização raramente operou substituindo o tradicional e o antigo. Houve rupturas causadas pelo desenvolvimento industrial e a urbanização que, embora tenham ocorrido mais tarde do que na Europa, foram mais aceleradas.<sup>63</sup> (CANCLINI, 1990, p. 72)

A partir de Canclini, a hibridização pode ser explicada como uma categoria de análise que examina processos de entrelaçamentos concretos - entre outros aspectos, no que diz respeito aos contextos de urbanização. O foco principal está naquilo que é carregado de conflito e de resistência, o que fica evidente nos processos de entrelaçamento da cultura popular com os avanços tecnológicos e o comportamento social no contexto da globalização.

Esse conceito de hibridização, que tem como foco as interações socioculturais, também se situa no contexto brasileiro. Nesta relação, Canclini cita referências ao movimento da Semana de Arte Moderna e ao *Manifesto Antropófago*. Na década de 1920, período de crescimento econômico e industrial e de urbanização no Brasil, surgiu o movimento modernista que teve influência importante no desenvolvimento da paisagem cultural e artística brasileira. O ponto de partida foi o desejo de contrariar as tendências de orientação voltada à estética europeia e temas que não tinham ligação com a realidade brasileira.

Em 1928, Oswald de Andrade publicou o *Manifesto Antropófago*, o qual se manifestava contra uma cultura brasileira que se limitava à reprodução do entendimento, da arte e cultura vinda do exterior, principalmente europeia.

---

verwenden. Um nur ein Beispiel zu nennen: Ein Grossteil (sic!) der Untersuchungen über mestizaje und sincretismo spielen auf das Phänomen der Hybridisierung an.

<sup>62</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] multitemporale Heterogenität [...]

<sup>63</sup> Tradução nossa. Citação original: Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo. Hubo rupturas provocadas por el desarrollo industrial y la urbanización que, si bien ocurrieron después que en Europa, fueron más aceleradas.

*Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.*

*Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.*

*Tupi, or not tupi that is the question.*

*Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.*

*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.*  
(ANDRADE, 2016, p. 34)

Andrade reclamou uma cultura brasileira que, por um lado, absorvesse e devorasse os impulsos estrangeiros e, por outro, misturasse essas influências com a cultura indígena do Brasil para criar um estilo artístico de uma cultura brasileira distinta. Desse modo, a motivação dos modernistas e do Movimento Antropofágico baseia-se no distanciamento do domínio da estética estrangeira e principalmente da visão eurocêntrica, bem como na promoção do desenvolvimento de uma identidade cultural e artística brasileira



uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dourado repousado num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda.  
(AMARAL, 2003, p. 280)

Figura 4: *Aboporu*. Tarsila Amaral  
Fonte: AMARAL, 2003

Como modelo para o *Manifesto Antropofágico*, Andrade utilizou a foto intitulada *Abaporu* de sua esposa Tarsila do Amaral, a qual ela lhe deu de aniversário. Abaporu significa “homem que come gente” ou antropófago em tupi-guarani e é composto da seguinte forma: *Aba* - homem, *pora* - gente, *ú* - comer.

O estilo do manifesto é pausado e fragmentário e consiste em uma montagem múltipla de alegorias, jogos de linguagem e alusões culturais-filosóficas e históricas.

Se respeitarmos sua flexibilidade, seu tom apologético, sua riqueza de insinuações e seu caráter doutrinário, três níveis podem ser distinguidos para fins de análise: o nível de simbolismo da opressão ou crítica cultural; o histórico-político da Revolução Caribenha; e o nível filosófico das idéias metafísicas.<sup>64</sup> (NUNES, 2016, p. 83)

Como ideia cultural-filosófica, a antropofagia refere-se, por um lado, à estrutura social de uma sociedade indígena, em particular a dos Tupi, antes da colonização europeia, e, por outro lado, “a um nível histórico em que o ritual da antropofagia acaba sendo a prática de rebelião individual contra proibições e tabus”.<sup>65</sup> (NUNES, 2016, p. 82,83) A imagem idealizada romântica do bom selvagem que com gratidão absorve todas as influências novas e estrangeiras é abolida e substituída pelo ato de incorporação ritualística e seletiva. Não significa a rejeição geral da estética europeia, porém, sim, a sua devoração e digestão que possibilita a negociação de categorias como nação, identidade, sociedade, o próprio e o estrangeiro para além das atribuições essencialistas.

Nas perspectivas de entrelaçar e devorar elementos culturais do (supostamente) outro, dá-se a propagação da criação de epistemologias contra-hegemônicas. Uma construção autodeterminada de identidade opõe-se a uma atribuição externa de atitudes e relações estéticas, culturais ou sociais. A interligação transcultural não busca uma visão exotizante, mas se esforça para tornar produtivas as heterogeneidades. Para não ser vítima de uma mistura universal, os elementos do fragmentário, da resistência e diferença devem ser mantidos. Nesse contexto, perspectivas como culturas híbridas e o *Manifesto Antropofágico* podem fornecer uma perspectiva de análise para examinar a prática teatral como exercícios transculturais. Segundo Canclini, as visões de hibridismo cultural e a digestão da cultura no sentido do *Movimento*

<sup>64</sup> Tradução nossa. Citação original: Wenn wir seine Flexibilität, seinen apologetischen Ton, seinen Reichtum an Anspielungen und seinen doktrinären Charakter respektieren, lassen sich zum Zweck der Analyse die folgenden drei Ebenen unterscheiden: die Ebene der *Symbolik der Unterdrückung* oder der Kulturkritik; die historisch-politische Ebene der *karibischen Revolution*; und die philosophische Ebene der *metaphysischen Ideen*.

<sup>65</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] auf eine[...] historische[...] Ebene, in der sich das Anthropophagie Ritual als Praxis der individuellen Auflehnung gegen die Verbote und Tabus entpuppt. [...]

*Antropofágico* iluminam a natureza processual da negociação transcultural, a qual, também, pode ser dolorosa e cruel.

### 1.3.2 Práticas transculturais e teatralidades híbridas

O exercício teatral sob a luz de uma prática de transgressão cultural, estética e ética permite-nos focar no intercâmbio com o estranho. Porém, não se trata do supostamente estranho que poderia ser encontrado em uma distância espacial ou temporal e, assim, se tornaria próprio por meio de uma visão exotizante. Tal olhar sobre o suposto estranho se encontraria em um teatro que pode ser qualificado de intercultural, como descreveu o diretor e estudioso de teatro indiano, Rustom Bharucha, na IX Conferência da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em Uberlândia. Bharucha vivenciou sua “primeira exposição ao interculturalismo” (BHARUCHA, 2017, p. 14) em uma apresentação do Chhau, uma dança tradicional do leste da Índia. Além da apresentação, Bharucha lembrou, sobretudo, do que aconteceu em frente ao palco, onde nas primeiras filas havia um grupo de “turistas estrangeiros,[...] pesquisadores e acadêmicos do ‘teatro asiático’, os quais, mais tarde, ele se referiu ‘como interculturalistas’”. (BHARUCHA, 2017, p. 14) Bharucha identificou esse público como uma massa de sensacionalistas fotografando e filmando e, neste contexto, ele explica:

Nesta justaposição surrealista do artista indígena e das costas dos interculturalistas, vi uma colisão de culturas. Por um lado, a presença incorporada de um artista indígena de um grupo social marginalizado e, por outro lado, uma demonstração de tecnologia, poder e privilégio. Nas costas dos interculturalistas não pude deixar de ler uma sensação de exclusão, tendo em vista que os interculturalistas ordenavam ao artista que executasse exclusivamente para eles, ignorando os espectadores indianos sentados atrás. (BHARUCHA, 2017, p. 13)

Com este exemplo, Bharucha demonstra como ele conecta o paradigma intercultural com um desequilíbrio de poder que se espalha na rede de relações entre atores ocidentais e não ocidentais. Os representantes do Norte Global abraçam plenamente a representação artística do bailarino do Sul Global e a tornam sua com suas câmeras em um hábito colonialista. Mesmo que a performance não tivesse essa intenção, o público ocidental a transformou em uma representação exótica da prática cultural. Quando Bharucha foi estudar nos EUA, no final da década de 1970, e ali entrou em contato com o teatro intercultural, como o de Peter Brook, que estava na moda na época, reconheceu: “[...] que a interculturalidade não apresentava um campo de jogo justo. Trata-se mais de uma rua de sentido único.” E continua dizendo: “Percebi que

havia certos privilégios assumidos pelos interculturalistas euro-americanos que não estavam disponíveis na minha parte do mundo, começando pela liberdade de viajar.” (BHARUCHA, 2017, p. 16) Bharucha descreve como a interculturalidade pode ser reconhecida como um conceito que fornece uma direção que leva o olhar ocidental para o estrangeiro exótico a ser descoberto.

Ao definir a estranheza como algo indeterminado que não pode ser atribuído, visto, explorado ou integrado a partir do exterior, a perspectiva do teatro transcultural procura fugir dos padrões descritos acima. No entanto, no que diz respeito a um teatro que se imagina transcultural, não devem ser ignorados certos processos que cresceram pelo desequilíbrio histórico do poder global em relação à produção e recepção da arte e da cultura. “O impacto transcultural do teatro parece progressista para as sociedades globais de nosso tempo, mas neste campo – de acordo com a crítica pós-colonial – predominam principalmente práticas e métodos de uma agenda principalmente orientada para o Ocidente.”<sup>66</sup> (HEINICKE, 2018, p. 55) Tal programa não se relaciona apenas ao nível institucional, mas também à estética e às técnicas teatrais, bem como aos efeitos pretendidos associados à elas, como a sensibilização individual e a libertação do sujeito. Estes fenômenos podem remeter às ideias iluministas ocidentais e a uma modernidade a partir da visão eurocêntrica, para a qual Canclini (CANCLINI, 1990) busca estratégias de superação sobre pensar processos de hibridação cultural a partir da perspectiva latino americana.

Conforme Heinicke, quem relaciona seus pensamentos aos de Nicholson (NICHOLSON, 2005), as obras do teatro aplicado e as técnicas do Teatro do Oprimido referem-se aos “fundamentos do teatro europeu desde o Iluminismo”, bem como a um “cânone de valores europeu-ocidental”<sup>67</sup> (HEINICKE, 2018, p. 37), pois têm como objetivo geral promover a conscientização e a libertação. Sublinhamos que esta percepção pode ser apoiada quando as peças do teatro aplicado e as técnicas do Teatro do Oprimido, como o Teatro-Fórum, por exemplo, são utilizadas como ferramentas artísticas meramente para passar uma doutrina política. No entanto, ressaltamos que as práticas atuais com a técnica de Teatro-Fórum buscam contrariar estas tendências através de teatralidades híbridas e entrelaçamentos de contextos estéticos e éticos para gerar um discurso vivo.

---

<sup>66</sup> Tradução nossa. Citação original: Die transkulturelle Wirkungsmacht von Theater erscheint für die globalen Gesellschaften unserer Zeit zukunftsweisend, allerdings dominieren auf diesem Feld - so die postkoloniale Kritik - meist Praktiken und Methoden einer vornehmlich westlich ausgerichteten Agenda.

<sup>67</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Grundfeste des europäischen Theaters seit der Aufklärung [...] europäisch-abendländischen Wertekanon [...]

Identificamos em práticas e obras teatrais com o propósito de intervenção social, política ou pedagógica um potencial transcultural que vai além das críticas delineadas anteriormente, buscando estabelecer estruturas híbridas em correlação com os conteúdos abordados. Projetos teatrais que situam-se em contextos sociais ou sociopolíticos e que ampliam as fronteiras do teatro tradicional, muitas vezes, são desenvolvidos em coletivos ou são referidas a estruturas de produção sem hierarquias entre os:as participantes que, amiúde, não são mais divididos em atores:atrizes profissionais, amadores:as e espectadores:as. Nesse contexto, vem à tona um tipo diferente de conscientização e empoderamento, descartando o ímpeto do ensino e da didática. Embora ainda confrontados com “desigualdades sociais, culturais e econômicas”, atores:atrizes e espectadores:as encontram-se em uma “igualdade individual”<sup>68</sup> (PRIMAVESI, 2018, p. 20), ou seja, em uma constituição na qual a ideia do transcultural pode ser reencontrada.

Nesse sentido, a emancipação não seria um ato pontual definido de fora, como ainda sugere o conceito de capacitação, mas um processo constante. Criar um teatro da transculturalidade significaria viabilizar esse processo em todas as direções sem subordina-lo a certas condições ou propósitos, ou seja, não submetê-lo a uma representação da identidade cultural, mas, sim, permiti-lo como um experimento aberto. Realizar tais experimentos não apenas para um público restrito, mas para um público amplo, sempre foi uma preocupação dos:das profissionais do teatro, que ao mesmo tempo tentavam tornar permeáveis as fronteiras de sua cultura.<sup>69</sup> (PRIMAVESI, 2018, p. 33)

Afirmamos que peças didáticas e Teatro-Fórum podem ser investigados a partir da perspectiva do transcultural apresentada, pois são técnicas teatrais que favorecem o processo de criação colaborativo, exibem as premissas do ato teatral como experimento cênico entre ficção e realidade e, ademais, procuram o intercâmbio híbrido entre todas:os as:os participantes do processo e evento teatral.

Relacionada à compreensão do teatro como prática transcultural, são ligadas outras discussões e investigações do teatro no contexto de transgressões e hibridações culturais, políticas e artísticas. Em sua pesquisa sobre obras teatrais e performáticas na América Latina, que transitam entre arte, vida e ativismo, a teatróloga Ileana Diéguez Caballero chama o espaço experimental teatral, ao qual um público amplo deve ter acesso, de espaço liminar. Bem como

<sup>68</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] sozialen, kulturellen und ökonomischen Ungleichheiten konfrontiert [...] individuellen Gleichheit [...]

<sup>69</sup> Tradução nossa. Citação original: Emanzipation wäre demnach kein einmaliger, von außen definierter Akt, wie es der Begriff der Ermächtigung noch suggeriert, sondern ein unablässiger Prozess. Ein Theater der Transkulturalität schaffen hieße, diesen Prozess in jeder Richtung zu ermöglichen, ohne ihn bestimmten Bedingungen oder Zwecken unterzuordnen, also auch nicht einer Repräsentation kultureller Identitäten, vielmehr ihn zuzulassen als offenes Experiment. Solche Experimente nicht nur für ein begrenztes Publikum durchzuführen, sondern mit einer breiten Öffentlichkeit, war seit jeher ein Anliegen von Theaterschaffenden, die damit zugleich die Grenzen ihrer Kultur durchlässig zu machen versuchten.

Erika Fischer-Lichte escreve em suas reflexões sobre performatividade e estética (2004), Dieguéz refere-se ao conceito da liminaridade cunhado pelo antropólogo Victor Turner e o aplica a “um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética.” (DIEGUÉZ, 2011, p. 20) Dieguéz está se referindo especificamente a produções teatrais entendidas a partir de uma atitude de resistência contra um sistema político ou social repressivo. Tais produções oscilam entre as dimensões poéticas e éticas na ambiguidade entre teatro e intervenção social ou política. “O liminar também interessa como condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte e não unicamente como estratégias artísticas de entrecruzamentos e transversalidades. A partir de sua concepção teórica, a liminaridade é uma espécie de fenda produzida nas crises.” (DIEGUÉZ, 2011, p. 34) Trata-se, portanto, de um estado liminar que não permite qualquer definição explícita e dele extrai seu potencial artístico e político.

O foco de práticas teatrais no contexto do liminar não está em atingir um objetivo específico, como a transmissão de valores determinados ou visões de mundo ideologicamente carregadas, mas, sim, em chegar na própria “experiência liminar”<sup>70</sup>. (FISCHER-LICHTE, 2009, p. 392). Os momentos centrais dessa experiência liminar no encontro teatral dos:as artistas e espectadores:as são as interações imediatas que nunca são inteiramente previsíveis ou planejáveis. Todas:os as:os participantes que se encontram neste espaço estético intermediário ou liminar sempre são atuantes influenciadas:os por outras:os integrantes e, por sua vez, também as:os influenciam, de modo que, são atuantes e destinatárias:os ao mesmo tempo. “Muitas vezes, foi demonstrado que a experiência estética facilitada pelas performances, antes de tudo, pode ser descrita como uma experiência liminar capaz de provocar uma transformação para quem passa por ela.”<sup>71</sup> (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 305) Neste contexto, Fischer-Lichte descreve o teatro como um campo de experimentação no qual se encontram os mais diversos indivíduos e, desse modo, é particularmente interessante para a negociação da diversidade cultural.

A ênfase na multiplicidade revela que as performances tornam-se lugares particularmente adequados para processos que ocorrem entre pessoas tanto dentro quanto fora do mesmo meio social, religião, status social, grupo étnico, nação ou cultura. Portanto, parece particularmente promissor examinar

<sup>70</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] liminal experience [...]

<sup>71</sup> Tradução nossa. Citação original: Immer wieder hat sich gezeigt, dass die ästhetische Erfahrung, die Aufführungen ermöglichen, sich zuallererst als eine Schwellenerfahrung beschreiben läßt, die für den, der sie durchläuft, eine Transformation herbeizuführen vermag.

processos de intercâmbio cultural em performances.<sup>72</sup> (FISCHER-LICHTE, 2009, p. 392)

O objetivo deste intercâmbio transcultural não se foca na criação de algo novo no sentido de uma transformação na qual todas:os as:os envolvidas:os iriam assimilar. Porém, ao contrário, torna visível a diferença e a diversidade que são comunicadas através de processos estéticos em diferentes níveis e, desse modo, cria-se uma rede de interação cultural. A multiplicidade na qual situam-se as:os participantes da interação performativa e que possibilita a experiência estética do liminar permite que o espaço cênico seja reconhecido como um espaço intermediário no qual é realizado "o colapso da oposição entre arte e realidade, bem como todas as outras contradições geradas por ela"<sup>73</sup>. (FISCHER-LICHTE, 2009, p. 397) O espaço cênico, em que o teatro, a vida cotidiana e a negociação de questões sociais e políticas coincidem, segundo Homi Bhabha, é um terceiro espaço no qual processos de hibridização ocorrem no plano estético, conceitual e interpessoal. Em sua pesquisa sobre hibridização cultural (BHABHA, 2000), Bhabha descreve o terceiro espaço como um lugar onde os atributos e símbolos culturais atribuídos aos sujeitos perdem seus significados estáticos. Isso cria um lugar de encontro de indivíduos que negociam a diferença e a alteridade e rompem as fronteiras culturais que foram estabelecidas pelos processos políticos e sociais globais. O teatro como terceiro espaço é um espaço de experiência e ao mesmo tempo um espaço concreto de encontro, no qual hierarquias supostamente fixas podem mudar e as condições sociais aparentemente imutáveis podem ser examinadas por suas contradições e ambiguidades. Nesse contexto, o teatro abre a possibilidade de um diálogo aberto que transita entre a realidade e a imaginação e também dá origem à ideias utópicas de convivência e interação fora do quadro teatral.

Com foco no espaço urbano da América Latina, onde expandem as redes de comunicação nacionais e transnacionais, devido ao constante aumento da mobilidade e da tecnologia midiática, Néstor García Canclini investiga a convivência cultural da sociedade urbana. Em entrevista, ele conta como entrou em contato com o Teatro do Oprimido como uma nova forma de teatro na América Latina da época e como conheceu Augusto Boal. Desse modo, descreve Canclini:

Em 1967, assisti pela primeira vez a uma produção de teatro experimental. Foi uma peça de Augusto Boal [1931-2009]. Nos tornamos amigos em 1971,

<sup>72</sup> Tradução nossa. Citação original: The emphasis on in-betweenness reveals that performances become particularly suitable sites for processes to take place between people within but also outside of the same milieu, religion, social status, gender ethnic group, nation, or culture. Therefore, it seems particularly promising to examine processes of cultural exchange in performances.

<sup>73</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] das Kollabieren des Gegensatzes von Kunst und Wirklichkeit sowie aller weiterer von ihm generierte Oppositionen [...]

quando ele se exilou na Argentina. Convidei-o para participar de meus cursos sobre estética e arte contemporânea. (CANCLINI *apud.* QUEIROZ 2021)

Em relação ao teatro, as reflexões de Canclini sobre as culturas híbridas, em termos do entrelaçamento da alta cultura, cultura popular e cultura de massa, podem ser vinculadas ao pensamento de Bhabha sobre o terceiro espaço. O deslocamento da representação teatral do quadro institucional para o espaço público e o entrelaçamento de conteúdos tradicionais, populares e modernos transfere o teatro para o lugar estético e sociocultural híbrido. A interconexão de formas de expressão cultural e de apresentação artística permite a negociação das mais diversas questões sociais. Em termos de perspectiva de uma democratização do teatro, tanto o trabalho com as peças didáticas quanto o Teatro-Fórum conectam-se à compreensão do espaço teatral como um terceiro espaço de negociação estética e discursiva. O grupo Cor do Brasil, fundado por brasileiras:os afro-descendentes como parte do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, em 2010, discute em suas produções de Teatro-Fórum o racismo estrutural e individual na sociedade brasileira. Na peça de Teatro-Fórum *Suspeito*, apresentada em 2018 no IV Encontro de Rede Sem Fronteiras do Teatro da/o Oprimida/o, em Campinas, há várias cenas em que o grupo mostra como o racismo onipresente está constantemente afetando a vida da população negra do Brasil. Homens e mulheres negros:as, em particular, são categoricamente desfavorecidos:as em termos de educação e carreira profissional e estão sob constante suspeita geral.

Em conexão com as reflexões de Canclini sobre as culturas híbridas em relação às sociedades urbanas latino-americanas e as elaborações de Bhabha sobre o terceiro espaço, no Teatro-Fórum *Suspeito* podem ser reconhecidas várias estruturas de interligações. No plano do conteúdo, no contexto cênico e no discurso social e cultural, abrem-se espaços cênicos híbridos de negociação por meio da escolha de meios estéticos e da interação com o público, que é característica do Teatro-Fórum.

Como obrigatório nas apresentação de Teatro-Fórum, no início do espetáculo, o curinga do grupo, Alessandro Conceição explica que as:os protagonistas estão passando por uma situação de opressão e que lutam pela libertação dessa condição para assumir uma posição emancipada. Em seguida, expõe a ideia do 'Fórum de identidade', descrevendo um tipo de regra do jogo em relação à participação do público e pedindo as:aos participantes que realizassem sua intervenção em relação à sua localização social pessoal. Isso significa que uma pessoa branca também pode experimentar uma intervenção em um fórum que é realizado por atores:atrizes negros:as e tratar de racismo, já que o racismo existe como um problema geral na

sociedade. No entanto, essa pessoa deve estar ciente de seu real status social e deve se comportar a partir dele para experimentar alternativas em cena.

Como toda apresentação do Teatro-Fórum, há um aquecimento do grupo junto com o público, encenado por Cor do Brasil, como um jogo de ritmo com as palavras África e Brasil. A peça é realizada sem diálogos ou um fio narrativo linear e ainda assim descreve vividamente a história de dois:uas jovens negros:as que são elogiados:as por seu bom jogo de futebol e seu senso de ritmo, mas cujos caminhos para uma boa educação e carreira é dificultado ou até negado. Veja como os dois antagonistas cantam em uma cena:

*Nasceu com a bola no pé. Tem grip, tem ginga, moleza no corpo. Te chamam Pelé. Nasceu com o samba no pé. Tem ritmo, ginga, moleza no corpo.*

*Te chamam Café.*

*Pelé - Café, Pelé - Café*



Figura 5: *Suspeito*, Samba no pé. Cor do Brasil, Campinas, 2018 Fonte: Arquivo da autora. Foto: Mia Moraes

Esta peça de Teatro-Fórum tem como foco os problemas da sociedade brasileira em relação ao racismo institucional e cotidiano, manifestando-se de várias formas. Por meio de referências à cultura afro-brasileira e à resistência histórica contra a escravidão, bem como aos desafios atuais que a população negra está enfrentando, o grupo perpassa o arco cênico pelos atuais mecanismos de opressão social, política e econômica.

Como fundo de palco serve um tecido preto, sobre o qual se vê a cabeça de uma mulher negra, na qual cabelos e lábios deixam-se identificar casas coloridas, cujo arranjo denso lembra uma representação da vista de uma favela. A cenografia é reduzida a cubos de madeira em preto e branco, que também lembram as casas, dispostos para as diferentes cenas.



Figura 6: *Suspeito*. Cor do Brasil, Campinas, 2018  
Fonte: Arquivo da autora. Foto: Mia Moraes

Com música ao vivo, canto, movimento e imagens, criadas em uma cenografia reduzida e com poucos figurinos, as cenas individuais são apresentadas de tal forma para que o público tenha a possibilidade de intervir quando a peça se abre para o fórum. Consequente, desenvolve-se uma discussão cênica entre o grupo Cor do Brasil e o público sobre o racismo onipresente e as possibilidades de combatê-lo a partir das diferentes realidades sociais.

Tal como nessa performance, uma premissa do Teatro-Fórum é a exposição da dicotomia entre arte e realidade que se acumula na participação ativa do público e sua posição oscilante como espectadoras:es e atrizes:atores, ou seja, spect-atrizes:atores. Segundo Fischer-Lichte, este aspecto não apenas questiona os pares conceituais inerentes ao evento teatral, mas também vai além deste universo.

Também são colocados em movimento dicotômicos pares conceituais completamente diferentes que têm sido centrais na cultura ocidental desde a antiguidade, como sujeito/objeto, corpo/mente, signo/significado. O que acontece quando estes colapsam, ou pelo menos começam a oscilar? Mesmo aqui, é evidente que não se aplica um ou, porém, sim ou um bem como. No ciclo de *feedback* autopoiético, cada participante sempre é sujeito e objeto ao mesmo tempo: O participante dá a este ciclo uma nova expressão para o seu

desenvolvimento. Desse modo, determinando o ciclo e o que aparece para o outro, mas ao mesmo tempo deve-se influenciar-se pelas voltas e o percurso dados pelos outros. Este fenômeno foi particularmente perceptível na troca de papéis em todos os tipos de participação do espectador e também se aplica à percepção do participante. O que aparece torna-se o objeto de sua percepção. Nesse sentido, o espectador é o sujeito da percepção, o objeto percebido.<sup>74</sup> (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 301)

De acordo com Fischer-Lichte, a situação da performance se desenvolve por meio do ciclo de *feedback* autopoiético que se desenrola a partir do evento teatral e da interação de artistas e espectadoras:es, que também se tornam atuantes.

Em última análise, a experiência estética como experiência liminar é deduzida da função e do efeito do ciclo de *feedback* autopoiético em uma performance. A situação liminar não resulta somente da experiência de indisponibilidade e de transições permanentes e recíprocas entre a posição de sujeito e objeto. Em vez disso, cada volta do ciclo deve ser entendida como uma transição e, portanto, como uma situação limite. Cada transição ou percurso cruzando um "umbral" cria um estado de instabilidade do qual pode emergir o imprevisto ou o que acarreta o risco de fracasso, mas também a chance de uma transformação bem-sucedida.<sup>75</sup> (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 310)

Para o Teatro-Fórum, este ciclo de *feedback* autopoiético e as constantes experiências liminares no evento teatral, que oscila entre a experiência estética e a realidade, são o ponto de partida e a força motriz da performance. A medida que as:os participantes se reconhecem como sujeitos e objetos ao mesmo tempo, se torna possível a experimentação de diferentes opções de ação, que também podem ser transferidas para a realidade. A probabilidade de falha está incluída, porém não é aceita sem comentários, mas refletida coletivamente. Um dos lemas de Augusto Boal é: “Ser humano é ser teatro.” (BOAL *apud.* SANTOS, 2016, p. 162) Nesse contexto, Boal fala do teatro como a primeira invenção humana que surgiu da capacidade de

<sup>74</sup> Tradução nossa. Citação original: Sie setzen auch ganz andere dichotomische Begriffspaare in Bewegung, die seit der Antike zentral für die abendländische Kultur sind wie Subjekt/ Objekt, Körper/ Geist, Zeichen/ Bedeutung. Was ereignet sich, wenn diese einstürzen, zumindest zu oszillieren beginnen? Auch hier zeigt sich, daß (sic!) nicht ein Entweder-oder gilt, sondern ein Sowohl-als-auch. In der autopoetischen *feedback*-Schleife ist jeder Teilnehmer immer zugleich Subjekt *und* Objekt: Er gibt ihrem Verlauf eine neue Wendung, bestimmt damit über ihn und das, was dem andren erscheint, zugleich aber muß (sic!) er sich von ihrem Verlauf, von den Wendungen, die andere ihr geben, bestimmen lassen. Dieses wurde besonders auffällig beim Rollenwechsel, bei allen Arten von Zuschauerpartizipation, und gilt auch im Hinblick auf die Wahrnehmung des Teilnehmers. Das, was erscheint wird zum Gegenstand seiner Wahrnehmung. Der Zuschauer ist in dieser Hinsicht Subjekt der Wahrnehmung, das wahrgenommene Objekt.

<sup>75</sup> Tradução nossa. Citação original: Ästhetische Erfahrung in einer Aufführung als Schwellenerfahrung ist letztendlich auf die Tätigkeit und das Wirken der autopoetischen *feedback*-Schleife zurückzuführen. Die liminale Situation ergibt sich nicht nur aus der Erfahrung der Unverfügbarkeit sowie der Erfahrung permanenter, wechselseitiger Übergänge zwischen Subjekt- und Objektposition. Vielmehr ist auch jede Wendung, die sie nimmt, als ein Übergang und damit als eine Schwellensituation zu begreifen. Jeder Übergang, jeder Weg über eine „Schwelle“ schafft einen Zustand der Instabilität, aus dem Unvorhergesehenes entstehen kann, der das Risiko des Scheiterns birgt, aber ebenso die Chance einer geglückten Transformation.

observar as:os outras:as e a si mesmo. A pessoa que é capaz de observar a si mesmo e suas ações também pode imaginar possíveis variações futuras desses movimentos. (BOAL, 1995, p.13) Bárbara Santos, que há muitos anos trabalhava com Boal no contexto do Teatro do Oprimido, afirma:

A existência humana é teatro. Trata-se da capacidade de sermos dois em um: ao mesmo tempo, ator e espectador de nossos atos. Vemo-nos agindo enquanto agimos. Assistimo-nos durante a ação e podemos imaginar o desdobramento dessa ação. (SANTOS, 2016, p. 162)

Esse poder transformador, que também reflete o potencial transcultural do Teatro-Fórum, é reforçado na performance teatral vivenciada conjuntamente por meio da percepção mútua e da ação e negociação cênica conjunta. O foco do teatro como prática transcultural é a interação e comunicação de diferentes pessoas, que são inerentemente confrontadas com experiências do alheio. Como fica claro no Teatro do Oprimido e, sobretudo, na técnica do Teatro-Fórum, o teatro deve superar suas fronteiras para que a prática teatral gere engajamento cívico (SANTOS, 2016, p. 191). De certa maneira, deve acontecer uma “transgressão do teatro”<sup>76</sup> (PRIMAVESI, 2018, p. 33) para criar espaços estéticos de encontro onde seja possível uma troca cênica e discursiva entre as pessoas. Como Santos coloca em relação ao Teatro do Oprimido:

O Teatro do Oprimido é um método teatral que visa o fortalecimento de grupos de oprimidos e oprimidas na luta pela conquista de direitos e felicidade. Por isso, a proposta especial do Método é que os eventos teatrais produzam ações sociais concretas e continuadas. Em outras palavras, a meta é criar um processo que tenha continuidade, ou seja, extrapolar o evento teatral. Essa constituição necessita de tempo para maturar, para provocar repercussão no real e alterar a realidade.

Por isso, a prática efetiva desse Método não pode estar centrada em eventos pontuais ou em ações isoladas. Pelo contrário, essa práxis deve ser desenvolvida ao longo de um tempo que possa garantir produção artística coletiva, busca e efetivação de alianças, articulação de ações coordenadas e complementares e acompanhamento de processos. Trata-se de uma prática artístico-ativista. (SANTOS, 2016, p. 192)

Portanto, a prática artística deve ter efeito por meio de ações artísticas e sociopolíticas concretas na sociedade (urbana) e não apenas ser realizada no espaço da instituição teatral. Desse modo, seria se aproximar da ideia parcialmente utópica da transformação da realidade através do teatro. Trata-se também de encontrar um meio de expressão estético e cultural próprio, como Boal descreve no contexto de sua investigação sobre a Estética do Oprimido.

---

<sup>76</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Überschreitung des Theaters [...]

A Estética do Oprimido, ao propor uma nova forma de se fazer arte e de entendê-la, não pretende anular as anteriores que ainda possam ter valor; não se intenciona a *multiplicação de cópias* nem a *reprodução da obra* e, muito menos, a vulgarização do produto artístico. Não queremos oferecer ao povo o *acesso à cultura* – como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la. Em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria dos segmentos oprimidos de cada povo. Queremos promover a *multiplicação dos artistas*. (BOAL, 2009, p. 46)

Como demonstra o conceito de hibridação cultural de Canclini, o entrelaçamento da cultura popular, alta cultura e cultura de massa também deixa-se entender como pressuposto básico no âmbito do Teatro do Oprimido. No foco dessa ideia, encontra-se o fortalecimento da apropriação consciente dos meios culturais em detrimento do mero consumo mecânico. Nesse contexto, Boal também fala da antropofagia cultural como um “dever cidadão” (BOAL, 2009, p. 36) e, desse modo, demonstra como a incorporação cultural como ato artístico emancipatório não apenas afeta o espaço imaginário do teatro, mas também a realidade da vida cotidiana. Em vez de uma absorção acrítica, por um lado, e uma rejeição categórica das influências culturais, por outro, uma prática teatral antropofágica significa uma incorporação crítica e um processo criativo artístico autodeterminado que devora o estrangeiro e o entrelaça com o próprio.

No entanto, não devemos perder de vista o fato que o estrangeiro não deve ser procurado e encontrado apenas em uma cultura distante, mas na vida cotidiana e familiar, ou seja, no que está próximo de nós. Como explica Heeg, o efeito de estranhamento, introduzido por Brecht, visa olhar para uma perspectiva diferente do que nos é familiar, a fim de revelar a possibilidade de mutabilidade e transformação.

A experiência do estranhamento é a experiência básica desejada de Brecht. O objetivo e a atitude do efeito-V é olhar para o cotidiano e o familiar da perspectiva do estrangeiro. Não é apenas uma técnica teatral. Pelo contrário, trata-se de uma experiência muito fundamental de estar-no-mundo.<sup>77</sup> (HEEG, 2017, p. 21)

O próprio Brecht escreve *No Pequeno Organon para o Teatro* sobre o efeito da alienação: “Uma representação alienada é aquela que reconhece o objeto, mas ao mesmo tempo o faz parecer estranho.”<sup>78</sup> (BRECHT, 1963, p. 42) Através da performance com a atitude de mostrar aquilo que se quer passar das: dos atrizes:atores e atuantes, bem como através de um

<sup>77</sup> Tradução nossa. Citação original: Fremdheitserfahrung ist die Grund- und Wunscherfahrung Brechts. Das alltäglich Gewohnte und Vertraute aus der Perspektive des Fremden zu betrachten ist Ziel und Haltung des V-Effekts. Es handelt sich dabei nicht um eine bloße Theatertechnik. Es geht vielmehr um eine ganz grundsätzliche Erfahrung des In-der-Welt-Seins.

<sup>78</sup> Tradução nossa. Citação original: Eine verfremdete Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennt, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt.

estilo de atuação baseado em uma atitude crítica e distanciada, a técnica do efeito-V opõe-se ao teatro ilusionista e visa permitir ao público reflexão sobre o que seja visto. Nesse contexto, a alienação também significa que certas situações, fenômenos e personagens devam ser historicizados:as, ou seja, apresentados:as em seu contexto temporal e espacial.

Em conjunção com o método teatral de historicização de Brecht, Heeg descreve o teatro à luz de uma prática transcultural como um “teatro da repetição”<sup>79</sup> (HEEG, 2018, p. 44) que, por um lado, expõe a suposta da incorreta continuidade dos processos históricos. E, por outro lado, delinea a possibilidade de mudança de fatos aparentemente fixos. “A prática da repetição destrói a unidade e a totalidade afirmada dos espaços culturais próprios, mas salva o que resta. Transfere-os para outros tempos e espaços e assim os torna transculturalmente compatíveis.”<sup>80</sup> (HEEG, 2016, p. 129) Historicizar e repetir no espaço cênico significa mudar o ângulo de visão e colocar estados aparentemente irrefutáveis em negociação não apenas no palco, mas também na platéia e além. A teoria e a prática de peça didática começam aqui, desta forma Brecht defende em seus experimentos a descontinuidade e a diferença, trazendo à tona o associal e o marginal e elegendo a experiência do alheio e do estranho como meio estético-pedagógico para poder experimentar atitudes diferentes. Desse modo, o teatro consegue tornar-se um “lugar de compreensão entre estranhos e um meio de comunicação transcultural”<sup>81</sup> (HEEG, 2018, p. 43), bem como espaços de negociação que oscilam entre imaginação e realidade a ser transformada.

---

<sup>79</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Theater der Wiederholung [...]

<sup>80</sup> Tradução nossa. Citação original: Die Praxis der Wiederholung zerstört die behauptete Einheit und Ganzheit der kulturellen Eigenräume, aber sie rettet die Überreste. Sie versetzt sie in andere Zeiten und Räume und macht sie damit transkulturell anschlussfähig.

<sup>81</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Ort der Verständigung unter Fremden und Medium transkultureller Kommunikation [...]

#### 1.4 INTERLÚDIO/ Peça didática: *FatzerBraz* e a vontade de ser devorado

*Fatzer:           Ou vocês querem comer um ao outro?  
                       Vocês têm que considerar  
                       Que nem sempre as coisas ocorrem como planejado  
                       No mundo. Por mais esperto  
                       Que se possa ser, o que é humano  
                       Deve acontecer, comer é bom –  
                       Mas a pergunta é: quem  
                       Come?<sup>82</sup>  
                       (BRECHT, 1994, p. 59)*

No fundo do palco tem um painel vermelho e rosado, no qual vemos, entre outras imagens de extremidades, uma caveira e um foto de Brecht, em frente ao painel tem três palmeiras feitas de papelão. Uma atriz entra na cena e olhando para o público pergunta: “Fatzer porque você não apareceu ontem na hora que era para a gente buscar nossa ração, porque não?” E quando Fatzer não tem uma resposta satisfatória e chama para entrar sua luta, os:as outros:as votam para a carne e decidem que a luta será abortada. Segue uma coreografia de personagens estranhas com saia e enfeite de palha, fantasia de papagaio e cabeças de papelão, como Carmen Miranda ou Silvio Santos, acompanhadas por música eletrônica e percussiva ao vivo. No final da sequência, entram quatro atores:atrizes, com a imagem da cabeça de Brecht em frente ao rosto e uma placa com os nomes dos camaradas Koch, Büsching, Kaumann e Fatzer. Na cena seguinte, entra o tanque de látex com sua aparência autêntica, ocupado pelos quatro soldados desertores, que fugiram juntos das batalhas da Primeira Guerra Mundial. As palmeiras de papelão se tornam uma cidade formada por prédios e uma placa de rua com o nome *Avenida Carlos Marighella*. Lá os desertores encontram um esconderijo e daí em diante a situação no palco torna-se ainda mais complexa. Quando Fatzer sai para buscar carne, os três que ficaram para trás sonham com a comida e as extremidades pairam sobre suas cabeças. Figuras estranhas com cabeças de animais, semelhantes às figuras do filme *Macunaíma*, vagueiam pelo palco,

<sup>82</sup> Tradução nossa. Citação original:

Fatzer: Oder wollt ihr euch auffressen  
 Ich geb euch zu bedenken  
 Dass nicht immer alles so nach Plan geht  
 Auf der Welt. Was immer klug  
 Sein mag, das, was menschlich ist  
 Muss auch geschehn, essen ist gut -  
 Aber es fragt sich auch: wer  
 Isst?

discursos são feitos e o painel está sendo repintado. A cena final, iniciada por ritmos de tambor e um ator que exibe a placa com o nome da cena *Capítulo da Morte*, mostra que a situação começa a ficar mais crítica. Fatzer está sendo devorado por uma grande boca de papelão e a performance termina com a frase *O homem dilacera o homem! Der Mensch zerfleischt den Menschen.*



Figura 7: *FatzerBraz, os Brechts*. Sesc Pompeia, 2010.  
Fonte: Acervo de Jorge Peña. Foto: Cacá Bernardes



Figura 8: *FatzerBraz, a carne*. Sesc Pompeia, 2010.  
Fonte: Acervo de Jorge Peña. Foto: Cacá Bernardes

Isto é a tentativa de fazer uma breve síntese da performance antropofágica *FatzerBraz*, do coletivo de performance alemão *andcompany&Co*<sup>83</sup>, que contou com a colaboração do ator e músico Jorge Peña, as atrizes Manuela Afonso, Fernanda Azevedo, Mariana Senne e Paula Klein, em 2010. Entendemos *FatzerBraz* como uma transformação transcultural do fragmento *Fatzer*, elaborado por Brecht entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial que conta com cerca de 500 páginas e que permaneceu inacabado. A edição de Heiner Müller de *O Declínio do Egoísta Johann Fatzer*, coleta desse material, conta a história dos quatro desertores na forma dramática da peça didática com várias cenas e interrupções emblemáticas de um coro.

<sup>83</sup> Informações sobre *andcompany&Co*: <http://www.andco.de>

No fim da Primeira Guerra Mundial, Fatzer convence os outros três soldados Büsching, Kaumann e Koch, a desertar e se esconder na casa da esposa de Kaumann, Therese na cidade alemã Mülheim an der Ruhr. Porém, eles deveriam sair do esconderijo para buscar carne e, justamente nesta situação crítica, Fatzer inicia uma briga com o açougueiro por causa de audácia e egoísmo. De volta ao esconderijo os outros o prendem, porém Fatzer seduz Therese e ela o liberta. Quando Fatzer tenta convencer seus camaradas a partir juntos para outro lugar, eles já estavam decididos a liquidá-lo. Neste momento, seu esconderijo já havia sido descoberto e cercado pelo exército e, quando Kaumann começa a atirar, o quarto explode.



Figura 9: *FatzerBraz*, o tanque. Sesc Pompeia, 2010.  
Fonte: Acervo de Jorge Peña. Foto: Cacá Bernardes

Podemos afirmar que *Fatzer* representa uma peça-didática peculiar, principalmente por conta do formato fragmentado. Porém, identificamos as características da peça didática na tematização dos conteúdos da tensão entre o desejo do indivíduo e as exigências do coletivo, a associalidade, a violência e a morte, bem como na negociação desses temas em determinados contextos sociais.

Conforme Hans-Thies Lehmann, em *FatzerBraz*, Brecht está sendo “devorado pelo Brasil [...] [e] o estilo didático de Brecht torna-se um espetáculo colorido e sensual, muito musical (Sascha Sulimma), também bobo, inventivo, alegre e lúdico.”<sup>84</sup>(LEHMANN, 2012, p. 65) Os desertores de Brecht se encontram com os guerrilheiros urbanos brasileiros e Che

<sup>84</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] von Brasilien ‚verschlungen‘ [...] lehrenden Duktus Brechts wird ein farben- und sinnfrohes Spektakel, sehr musikalisch (Sascha Sulimma), auch albern, erfindungsreich, fröhlich und spielerisch.

Guevara com a Fração do Exército Vermelho [RAF na sigla alemã], a organização guerrilheira de extrema-esquerda da Alemanha. E como está delineado no folheto da performance, é demonstrado a devoração do herói anárquico, associal e sem caráter, que podemos chamar de *Fatzer* ou, até mesmo, de *Macunaíma*. O título *FatzerBraz*, bem como a ideia da brasilianização de Brecht são derivadas do livro *MundoBraz - O Devir-Mundo do Brasil e o Devir-Brasil do Mundo*, do cientista político, Giuseppe Cocco. (COCCO, 2009)

Tive a oportunidade de ter uma conversa virtual sobre *FatzerBraz* com Alexander Karschnia e Sascha Sulimma, da andcompany&Co, e perguntei sobre a inicialização do projeto.

*Sascha Sulimma: Fomos convidados por Matthias Pees, que morava no Brasil na época. Ele também tinha lá esse escritório de produção com um sócio e já havia feito várias produções. Acho que ele trouxe vários coletivos, grupos e artistas alemães para o Brasil com o apoio da Fundação Cultural Federal Alemã. Acredito que Gob Squad e Schlingensiefel estavam lá, por exemplo. Então, ele se aproximou de nós, essa foi a iniciativa.*

O projeto maior, no qual *FatzerBraz* estava inserido, se chamava *Unter Menschenfresser Leuthen/ Entre Antropófagos* e tinha o intuito de apresentar perspectivas pós-coloniais no teatro contemporâneo do Brasil e da Alemanha. Em quatro formatos teatrais e performáticos, foram investigadas as questões contemporâneas suscitadas pela história colonial relacionadas às sociedades pós-coloniais da Europa e América Latina e as associadas aos tabus, reticências e complexidades.

*Alex Karschnia: [...] Já havia um tipo de enquadramento e conceito pós-colonial, o qual nos encaixávamos e é por isso que eu me apeguei com a Antropofagia e Oswald de Andrade. A pergunta era: O que estamos fazendo aí? Algo assim é absolutamente incrível, um convite para o Brasil, mas não queríamos ir lá e recrutar pessoas aleatórias para um grande projeto com dinheiro alemão. Devia funcionar como projetos que fazemos na Alemanha.*

*[...] queríamos oferecer algo em que poderíamos encontrar o mesmo nível e é por isso que Brecht foi rapidamente escolhido. Não estamos trazendo o nosso Brecht para o Brasil, ele já existe aí há muito tempo, tem uma tradição de Brecht própria. [...] A surpresa foi que todos conheciam Fatzer. Várias pessoas que conhecemos e dissemos que queríamos fazer o Fatzer, responderam: ótimo, também queremos fazer o Fatzer. Quer dizer, fez mais sentido do que pensamos.*

Entendemos que o desenvolvimento de criação de *FatzerBraz* foi um processo de aprendizagem para o grupo de performance alemão, por exemplo, em relação a cena teatral brasileira e também a história e cultura (de resistência) complexa. Não obstante, nesta complexidade foi encontrado um ponto de ligação com o material de Fatzer através da edição de Heiner Müller. Como aponta Alex Karschnia, a versão do *Fatzer* de Müller é “uma peça sobre a RAF.”<sup>85</sup> (MÜLLER, 1994, p. 8)

*Alex Karschnia: Eles estão trancados juntos, como em Stammheim e batem uns nos outros. Se olharmos para os documentos da RAF, é brutal como eles se espancam uns aos outros. Primeiro Ulrike Meinhof [integrante da RAF e detida em Stammheim] foi intimidada e depois suicidou-se. Eles realmente desfizeram-se.*

*E para a RAF e os grupos armados, a guerrilha latino-americana era uma referência importante, pois consideravam-se guerrilheiros. O manual do guerrilheiro urbano de Carlos Marighella era como guia de ação direta, e a RAF e grupos comparáveis conheciam a tradução alemã. Marighella é de São Paulo, até visitamos o pequeno memorial de Marighella. Ele foi emboscado e assassinado na esquina de onde morávamos. Na verdade, ele era um político que depois foi para a clandestinidade. Esse foi um dos pontos de contato.*

*Então, veio a surpresa positiva de que todo mundo conhece o Fatzer e gosta da obra. A brasilianização, na verdade, foi mais uma coincidência. Em Berlim há uma livraria com literatura latino-americana e principalmente brasileira e aí reagi imediatamente à peça Macunaíma, O herói sem nenhum caráter: Sounds like Fatzer!*

Na primeira fase de ensaio, os temas conceituais foram conectados com a leitura do texto do *Fragmento Fatzer*, assim como do *Manifesto Antropófago*, e também assistiram aos filmes do cinema novo que deixaram uma impressão forte nos atores/atrizes alemães:ãs. Manuela Afonso se lembra do processo de ensaios na entrevista que fiz com ela sobre a performance.

*Manuela Afonso: [...] Eu lembro que houve o desejo deles [do andcompany] de fazer essa relação com o Brasil através da antropofagia. Era uma coisa de: Vamos libertar esse texto na antropofagia, nessa mistura de coisas que é possível na cultura brasileira. [...] Quando eu conheci o Alex, a Nicki e o Sascha, falei: Nossa, eles são pessoas muito politizadas com um posicionamento muito claro e estão bastante interessados em discutir política. Claro, o*

---

<sup>85</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] ein Stück über die RAF.

*trabalho do OPOVOEMPÉ<sup>86</sup> é político, mas ele age muito na micropolítica. E eu dizia: Gente, para que eles me chamaram? Eu não sou essa pessoa que discute e que defende mil discursos políticos. Eu gosto muito de relativizar e de olhar as pessoas, os indivíduos, como eles se inserem nos contextos – são milhares, é tão complexo. Eu tenho dificuldade em assumir bandeiras, de fato. Eu gosto das relações. Então, aos poucos, eu fui entendendo e lembro até de conversar com o Sascha sobre isso, que eu estava ali pela minha sensibilidade mesmo, que não era pelas minhas crenças políticas. [...]*

O ator e percussionista da performance, Jorge Peña, com quem também pude conversar sobre *FatzerBraz*, se lembra das inseguranças iniciais que tinha em relação às abordagens conceituais, as quais foram deixadas para trás na fase prática, e conta sobre seu acesso individual ao texto brechtiano através da conversa com Hans-Thies Lehmann.

**Jorge Peña:** *[...] ele [Hans-Thies Lehmann] me pegou de lado e me falou assim: Eu vou te ensinar a respirar esse poema. Não importa que você fale em portanhol, em espanhol ou em português. Isso não importa. Ele sempre falava para mim: Jorge, não se preocupe com o idioma. Respira el poema. Siente el poema fluir. Porque tem muitas palavras bem difíceis que a gente usa pouco no cotidiano. E, às vezes, davam uma certa travada. E essa é uma das coisas incríveis que aconteceu.*

*[...]*

*na realidade, essa brasilianidade e a antropofagia ficaram em segundo plano. Então, isso ficou como parte do projeto inicial, mas, na realidade, depois do jogo, a gente não ficou muito fechado nesse contexto. Assim, eu me livreí um pouco dessa culpa: Que desagradável, eu vou ter que estudar esse movimento. Aí, quando eu estava nessa preocupação, o Alexandre e a Nicola falavam: Jorge, traz sua arte. E isso foi incrível. Foi ótimo, porque a gente deixou a cabeça de lado e trouxe o coração, a força deste continente, sua musicalidade e humor. A gente tinha muito humor nesse espetáculo. Havia muita chacota sobre cada um. Mas é incrível essa vida dentro de um tanque. Quatro pessoas dentro de um tanque, durante meses. E a gente teve que mergulhar nisso. [...]*

A apresentação do tanque de *FatzerBraz*, bem como toda a cenografia e os requisitos têm um papel importante no contexto do tratamento lúdico do fragmento *Fatzer* a partir das questões conceituais trabalhadas e, especialmente, da antropofagia. Desse modo, o trabalho

---

<sup>86</sup> Manuela Afonso é integrante do grupo teatral OPOVOEMPÉ: <https://www.opovoempe.org>

colaborativo dos artistas plásticos Jan Brokof, da Alemanha, que também atua no palco, e João Loureiro, do Brasil, influenciou, fundamentalmente, a performance.

*Alex Karschnia: No Fatzter também tem metáforas de animais. Eu achei muito interessante as transformações animais de Macunaíma e pensei que isso poderia beneficiar a performance. O João reagiu imediatamente e produziu máscaras de animais que temos ainda hoje. Usamos suas cabeças de pássaro novamente mais tarde em outra peça. Em especial, havia um tanque de couro. João achou muito engraçado os trechos do texto traduzido, aos quais se referem ao tanque e dizem que é como um cu que os cuspiu. Ele disse: vou fazer um tanque com um cu. E achamos a ideia muito legal.*

[...]

*Fomos perguntados também se Brecht, realmente, é tão engraçado, porque muitas vezes algo se perde nas traduções. Mas Fatzter, em particular, é tão engraçado e possui trocadilhos bem humorados. Por isso, a gente achou tão genial o João ter inventado o tanque com o cu, pois se entendeu a brincadeira.*

As máscaras de animais e o tanque orgânico conversaram esteticamente com os outros elementos cenográficos de Jan Brokof, quem trouxe as palmeiras e, segundo Alex Karschnia, “era profundamente impressionado pelo tropicalismo.” (KARSCHNIA, 2022) Conforme Manuela Afonso, foi também o artista plástico alemão quem trouxe as máscaras de papelão e, desse modo, implementou o formato da bidimensionalidade na performance, que também influenciou a atuação do elenco.

*Manuela Afonso: Eu lembro que uma coisa muito interessante, que também a gente foi entendendo do processo, era a questão da bidimensionalidade. Pois, junto com eles ia o Jan Brokof: um artista plástico para fazer esse cenário. O Jan trouxe a coisa da bidimensionalidade. As máscaras eram, então, xerox em cima de um papelão que a gente segurava.*

O tratamento lúdico do texto, introduzido pelas artistas plásticas, bem como os atores:atrizes, foi um desejo básico do grupo, por trazer a possibilidade do uso livre do material brechtiano. Conforme Alex Karschnia e Sascha Sulimma, o trabalho com a obra de Brecht na Alemanha é muito restrito, devido aos regulamentos dos herdeiros de Brecht que gerenciam seu legado artístico.

**Alex Karschnia:** [...] Nossa mensagem era: Brecht é engraçado, realmente não se pode fazer Brecht sem humor. Na verdade, Brecht sempre esteve do lado dos artistas, no sentido de: Faça o que quiser. Em contraste com seus herdeiros, Brecht tem esse 'laissez-faire'. Assim, também entendemos a brasilianização de tal forma que não nos interessamos pelas encenações do BE [Berliner Ensemble] para repeti-las, pois queríamos criar algo novo e único.

Desse modo, identificamos na encenação antropofágica e no processo de deixar-se devorar uma aproximação das perspectivas de trabalho brechtianas em relação à conexão do conteúdo de aprendizagem com a apresentação divertida. Em contrapartida, é uma chance de escapar das exigências restritivas do direito autoral.

*FatzerBraz* foi criada com uma performance bilíngue, em português e alemão, e apresentada tanto no Brasil quanto na Alemanha. No processo de encenação foram considerados os públicos de diferentes países com conhecimentos culturais e históricos diversos e o aspecto de não entender ocupou um lugar importante, como explica Sascha Sulimma.

**Sascha Sulimma:** Na verdade, achamos bastante interessante que referências diferentes fossem percebidas de maneira diferente no Brasil e na Alemanha, ou não fossem vistas. Achamos muito legal, por exemplo, todas as referências à Macunaíma no Brasil serem muito evidentes e os alemães não reconhecerem nada disso. Existe um nível de conhecimento completamente diferente, o público no Brasil tinha vantagem neste contexto. No processo de criação, era importante que não ficasse hermético, porque todas as citações de Macunaíma também funcionam sem conhecer o filme, como um tipo de interpretação de *Fatzer*.

A este depoimento podemos relacionar uma lembrança de Jorge Peña sobre uma apresentação na Alemanha, em Mülheim an der Ruhr: na cidade, o *Fatzer* e seus camaradas se escondem.

**Jorge Peña:** Teve um caso. A gente estava em Mülheim se apresentando para sessenta pessoas, todas estudiosas de Brecht. Tinha somente sessenta pessoas, uma plateia bem pequenininha. E tinha um senhor na minha frente que ficou com uma cara muito, muito – Para o meu olhar ele ficou com uma cara muito aborrecida. Uma cara muito: Puta que pariu, o que eu estou vendo aqui? O que faziam com Brecht? Uma coisa assim. Eu olhava para ele, de vez em quando, e falava: Nossa, esse cara não está gostando do que a gente está fazendo. Mas bora, tem que acreditar. Você tem que confiar e estar cem por cento aqui.' Realmente, não dá para agradar a todos. Então, terminou o

*espetáculo e todo mundo falou alguma coisa e ele começou a falar daquilo que tinha visto; que havíamos brazilianizado Brecht de uma forma que ele estava totalmente encantado.*

Em relação ao uso dos elementos da brasilianização, da antropofagia e do tropicalismo para criar *FatzerBraz*, também conversei com Alexander Karschnia e Sascha Sulimma sobre as questões do aspecto da apropriação cultural do ponto de vista de hoje. Sascha Sulimma comenta que provavelmente hoje eles:elas iam trabalhar de modo diferente: “*Eu teria que o assistir de novo porque trabalhamos de forma louca e ousada com os clichês tropicais. Não sei como isso seria entendido no discurso da Alemanha hoje. Penso que diferente de 2010.*” (SULIMMA, 2022) Observamos que neste discurso nos ajuda a perspectiva sobre o trabalho artístico do próprio Brecht, quem gostou de misturar elementos da pedreira histórica e cultural mundial, como também anota Alex Karschnia. “*Porque ele também disse: Vou pegar o que eu queira e vou misturá-lo, logo adiciono música e essa vai ser a peça.*” (KARSCHNIA, 2022) Este modo de trabalhar, bem como o processo de criação improvisacional em grupo e a colaboração com diferentes artistas são aspectos importantes para o trabalho de andcompany&Co.

**Sascha Sulimma:** *Claro que teria sido algo completamente diferente se tivéssemos trabalhado apenas com artistas plásticos da Alemanha. Também lidamos deliberadamente com o 'flash' do tropicalismo. Esse contrapeso do João com o tanque orgânico e as máscaras de animais foi decisivo e moldou totalmente FatzerBraz. Conosco é sempre o caso de todos os jogadores e artistas moldarem totalmente as peças com suas ideias. De qualquer forma, é absolutamente crucial para nós que ninguém esteja olhando de fora na parte da direção, mas que o façamos em grupo.*

Além desse modo de trabalhar que ajuda a desviar das armadilhas da apropriação cultural, ressaltamos que as características inerentes às peças didáticas, como o formato discursivo e foco na aprendizagem comum, podem ser entendidas como base de um trabalho transcultural livre e aberto. Desse processo de aprendizagem, no qual também pertence o aspecto de *des-aprender*, faz parte deixar-se devorar, como delineia Alex Karschnia. “*O próprio Brecht gostava de chamar as peças didáticas de peças de aprendizagem, baseadas nas Learning Plays e achava que esse era um termo melhor, porém no learning [aprender] também é incluído o unlearning [des-aprender]. [...] A vontade de se deixar devorar é importante.*” (KARSCHNIA, 2022)

Performance: *FatzerBraz*

Grupo: andcompany&Co

Ano e Cidade: 2011, São Paulo

Informação sobre o grupo: <http://www.andco.de/>

## II. PEÇA DIDÁTICA: PROCESSOS DE APRENDIZAGEM ENTRE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E ATITUDE POLÍTICA

Seguindo os passos de Bertolt Brecht e suas colaboradoras Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin e Ruth Berlau entramos mais profundamente na investigação das peças didáticas. Delineando a elaboração das peças didáticas, focamos na perspectiva transcultural e as exploramos enquanto modelo alterável para uma práxis entre jogo teatral, processo pedagógico e ato político.

### 2.1 O passaporte como parte mais nobre do homem - Bertolt Brecht

No ano de 1940, na Finlândia, Brecht começa a escrever as *Conversas de Refugiados*, oito anos depois de sua fuga da Alemanha nazista. A partir da auto-observação irônica, ele descreve sua situação de vida através da perspectiva de dois refugiados que se encontram aleatoriamente na estação de trem, em Helsínquia. Neste momento, Bertolt Brecht, sua esposa Helene Weigel com seus dois filhos, Margarete Steffin e Ruth Berlau, aguardavam os vistos para poder continuar a viagem imposta para os Estados Unidos e fugir das forças armadas nazista, que invadiram a Finlândia. Igualmente ao autor, as duas figuras das *Conversas de Refugiados* estão parados no exílio finlandês e refletem sobre o valor de um passaporte.

#### *O CORPULENTO:*

*O passaporte é a parte mais nobre do ser humano. Não acontece de maneira tão simples como um ser humano. Um homem pode surgir em qualquer lugar, da maneira mais frívola e sem nenhum motivo inteligente, mas nunca sem passaporte. Por isso, se for bom, ele também é reconhecido, enquanto uma pessoa pode ser tão boa e ainda assim não ser reconhecida.*<sup>87</sup> (BRECHT, 2014, p. 7)

No dia 28 de fevereiro de 1933, algumas horas antes da polícia secreta procurar seu apartamento, Brecht saiu da Alemanha com sua esposa Helene Weigel, através de Praga para a Suíça, onde encontraram com seus filhos, que haviam sido levados para fora do país anteriormente. Depois de seis meses buscando um lugar em uma vida de exílio, a família foi para a Dinamarca, onde viveu em um casa isolada perto da cidade de Svendborg por seis anos.

---

<sup>87</sup> Tradução nossa. Citação original: Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustand wie ein Mensch. Ein Mensch kann überall zustandkommen, auf die leichtsinnigste Art und ohne gescheiten Grund, aber ein Paß niemals. Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.

A partir desse momento, Brecht e Weigel tiveram que desempenhar novos papéis, Brecht como autor desconhecido, que perdeu seu público alemão e Helene Weigel, que era uma atriz com sucesso, como dona de casa e mãe.



Figura 10: Helene Weigel e Brecht, Copenhagem, 1936

Fonte: HECHT, 1998

*Considerações sobre a Duração do Exílio*

*Não coloque um prego na parede  
Jogue a roupa na cadeira!  
Por que fazer provisões para quatro dias?  
Você volta amanhã.*

*Deixe a árvore pequena sem água!  
Por que plantar uma árvore?  
Antes que ela esteja tão alta quanto um degrau  
Você estará feliz em sair daqui.*

*Cubra seu rosto com o chapéu quando as pessoas passarem!  
Por que folhear uma gramática estrangeira?  
A mensagem que te chama para casa  
É escrita em linguagem familiar.  
[...]<sup>88</sup>*

<sup>88</sup> Tradução nossa. Citação original: Gedanken über die Dauer des Exils  
Schlage keinen Nagel in die Wand  
Wirf den Rock auf den Stuhl!  
Warum vorsorgen für vier Tage?  
Du kehrst morgen zurück.

Eles tiveram que deixar para trás uma vida artística rica na vibrante Berlim, onde o teatro esteticamente e socialmente revolucionário de Brecht havia alcançado fama. Desse modo, não foi fácil para Brecht se adaptar à vida do exilado e sempre tinha esperança de poder voltar logo para a Alemanha, o país de sua língua materna.

Brecht, a qual nasceu como Eugen Berthold Friedrich Brecht no ano 1898, em Augsburg, uma cidade próspera no sul da Alemanha, cresceu em uma família com condições sociais privilegiadas. O domicílio da família encontrava-se ao lado das moradas dos:as trabalhadores:as, da empresa na qual seu pai ocupou cargo superior e desse modo foi confrontado com as misérias sociais da classe proletária desses tempos.

Como o pai do jovem Bertolt esperava para ele uma carreira de médico, ele começou a estudar medicina em Munique, em 1917, o que lhe possibilitou não ter de lutar nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Além disso, os estudos foram uma desculpa para seguir seu desejo de uma carreira de poeta e ele escreveu seu primeiro grande drama *Baal*, sobre um caráter associal em uma sociedade associal. Neste momento, é evidente o modo do processo de trabalho coletivo que Brecht utilizou para a produção de suas peças a partir de sua chegada em Berlim para onde ele se mudou em 1924.

Já em 1923, Brecht encontrou com Helene Weigel, uma atriz já reconhecida nos teatros de Berlim e que apoiava o poeta desde então, fosse em assuntos familiares ou artísticos. Desse modo, muitas personagens femininas das peças brechtianas são inspiradas por Helene Weigel, pois foi ela quem as interpretou. Outra mulher importante na vida de Brecht era a Elisabeth Hauptmann, a qual logo virou uma colaboradora artística, bem como uma amante. Há opiniões divergentes sobre a dimensão da participação de Hauptmann na elaboração das peças de Brecht. “Hauptmann tornou-se indispensável, invariavelmente presente, contribuindo com ideias para peças de teatro, contos e poemas, além de completar o trabalho de preparar datilografias e lidar com editores.”<sup>89</sup> (HANSSSEN, 1995, p. 18) Ela teve muito impacto na elaboração das peças

---

Laß den kleinen Baum ohne Wasser!  
Wozu noch einen Baum pflanzen?  
Bevor er so hoch wie eine Stufe ist  
Gehst du froh weg von hier,.

Zieh die Mütze ins Gesicht, wenn Leute vorbeigehen!  
Wozu in einer fremden Grammatik blättern? Die Nachricht, die dich heimruft  
Ist in bekannter Sprache geschrieben. [...]

<sup>89</sup> Tradução nossa. Citação original: Hauptmann became indispensable, invariably present, contributing ideas to plays, short stories, and poems, as well as completing the clerical work of preparing typescripts and dealing with publishers.

brechtianas entre os anos 1925 - 1933 como a *Ópera dos Três Vinténs*, porque foi ela quem tomou consciência do modelo inglês e quem o traduziu em alemão. Desse modo, também foi Elisabeth Hauptmann quem inspirou Brecht a criar o novo tipo dramático de peça didática ao encontrar as peças japonesas do teatro nô e a teoria do teatro nô através da versão inglesa de Arthur Waley. “Todas as peças foram escritas durante os anos em que Hauptmann contribuiu para as obras de Brecht (com exceção de *Os Horácios e os Curiácios*, escrita posteriormente por Brecht e Margarete Steffin).”<sup>90</sup> (HANSSEN, 1995, p.62) A crítica literária de Hiltrud Häntzschel, salienta que Brecht quase assumiu literalmente a tradução de Hauptmann da peça nô *Tanikô - O Ritual de Lançamento no Vale* para elaborar a peça didática *Aquele Que Diz Sim - Uma Ópera Escolar*. “Ele só mudou as partes onde secularizou o pano de fundo religioso-metafísico japonês, transformando uma peregrinação em uma viagem de pesquisa, e mudou "orar" em "curar" [...].”<sup>91</sup> (HÄNTZSCHEL, 2002, p. 171) Para Häntzschel, fica evidente que “a maior parte dessa ópera é obra de Hauptmann.”<sup>92</sup> (HÄNTZSCHEL, 2002, p. 171) O último trabalho comum de Hauptmann e Brecht é a peça didática *A Exceção e a Regra*, que baseia-se em um modelo francês, traduzido por Hauptmann, com o nome *As Duas Metades do Casaco*.

As peças didáticas e o associado modo de fazer teatro, quer dizer, “a ativação do amador para a prática de sua própria arte, uma questão político-educativa, bem como esteticamente prazerosa e divertida [...]”<sup>93</sup> (KNOPF, 2001, p. 37) sempre foram de interesse central de Brecht. Conforme Knopf, isto se demonstra, entre outros, pouco antes da morte de Brecht, em 1956, quando ele nomeia como representativo para as peças didáticas *A Decisão* como “a forma de teatro do futuro”<sup>94</sup> (KNOPF, 2001, p. 37).

Além da influência do interesse de Hauptmann para o teatro japonês foi muito importante a rede com compositores vanguardas e seu envolvimento na “*Gebrauchsmusik [grifo nosso]*” (KNOPF, 2001, p. 29), ou seja, música de uso, para a elaboração das peças didáticas. A *Gebrauchsmusik* delinea uma prática musical que poderia ser reconectada à vida cotidiana através da ativação de amadores:as e do envolvimento de novas técnicas como o rádio ou o disco. Já em 1927, Brecht e o compositor Kurt Weill, quem criou a música da *Ópera dos*

<sup>90</sup> Tradução nossa. Citação original: All of the plays were written during the years in which Hauptmann contributed to Brecht’s works (with exceptions of *Die Horatier* und *die Kuratier* written later by Brecht and Margarete Steffin).

<sup>91</sup> Tradução nossa. Citação original: Er änderte nur, wo er den japanischen religiös-metaphysischen Hintergrund säkularisierte, aus einer Pilgerreise eine Forschungsreise, aus ‘beten’ ‘heilen’ macht [...].

<sup>92</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] diese Oper ist zum überwiegenden Teil Hauptmanns Werk.

<sup>93</sup> Tradução nossa. Citação original: die Aktivierung des Laien zu eigener Kunst-Übung, eine ebenso politisch-pädagogische wie ästhetisch vergnügliche und genussvolle Angelegenheit

<sup>94</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] ‘die Form des Theaters der Zukunft’.

*Três Vinténs*, encenaram o *Songspiel Mahagonny* no *Festival de Música de Câmara de Baden-Baden*, um festival importante para a música vanguardista. (KNOPF, 2001, p. 29) Com os compositores Kurt Weill, Paul Hindemith, o qual fez parte da gestão do festival desde 1925, Hanns Eisler e mais tarde com o compositor e comunista Paul Dessau, Brecht colaborou para a elaboração das peças didáticas.

A música tinha um papel importante no movimento dos trabalhadores neste tempo e os compositores vanguardistas mencionados se envolveram com a música antiburguesa e criaram músicas para coros trabalhadores. A canção de solidariedade, que Brecht e Eisler escreveram entre 1929 e 1931 e que foi elaborada para o filme *Kuhle Wampe*, foi cantada por vários coros e eventos esportivos de trabalhadores.

*Refrão:*

*Avante e não esqueça onde está a nossa força!  
Na hora de passar fome e na hora de comer,  
avance e nunca se esqueça: a solidariedade!*<sup>95</sup>



Figura 11: Elisabeth Hauptmann, Munique, 1929.  
Fonte: HÄNTZSCHEL, 2002



Figura 12: Elisabeth Hauptmann e Brecht no escritório  
Fonte: HÄNTZSCHEL, 2002

<sup>95</sup> Tradução nossa. Citação original:

Refrain: Vorwärts und nicht vergessen, worin unsre Stärke besteht!

Beim Hungern und beim Essen, vorwärts und nie vergessen: die Solidarität!

Os anos 20 do século XX foi a época de transformações e contradições, seja no contexto social e político, bem como artístico e tecnológico. Na capital Berlim, a miséria dos:as trabalhadores:as, a arrogância da classe burguesa e o entusiasmo para criar novos tipos estéticos dos:as artistas vanguardistas colidiram *Na Selva das Cidades*, como Brecht intitulou uma de suas peças. Brecht não se envolveu ativamente nos processos políticos desse tempo, porém reconheceu o potencial da atualidade social para seu material dramático. Assim, ele se deixou inspirar por eventos como a revolta espartaquista de Berlim, em 1919, e o assassinato de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo e, desse modo, nasceu o drama *Tambores na Noite*.

Em relação a contextualização filosófica e o debate sobre a sociedade naquele momento, Brecht nomeia como seu professor o jurista e filósofo marxista Karl Korsch. Através da pesquisa sobre a bolsa de derivados em Chicago, para uma peça que nunca foi terminada, mas inspirou o drama *A Santa Joana dos Matadouros*, Brecht se dedicou mais profundamente com os estudos de Karl Marx. Neste contexto, Elisabeth Hauptmann anota no seu diário, em outubro 1926:

Depois da apresentação de *Um Homem é um Homem*, Brecht arranja trabalhos sobre o socialismo e o marxismo e deixa anotar quais obras básicas desse material ele deve estudar primeiro. Pouco tempo depois, ele escreve em uma anotação de férias: ‘Estou oito sapatos dentro do Capital. Preciso saber disso mais profundamente.’<sup>96</sup> (HAUPTMANN *apud*. KNOPF, 2021, p.151)

É difícil saber o que Brecht queria dizer com a medida de ‘oito sapatos’, porém, mesmo que ele nunca tenha entrado no Partido Comunista, como muitos de seus:suas amigos:as, este parágrafo mostra que ele considerou importante estudar as teorias do marxismo e socialismo para elaborar um novo teatro que se diferencia do teatro tradicional.

No ano 1926, Brecht também começou seu trabalho inacabado de *Fragmento Fatzler*, o ensaio sobre os quatro desertores alemães no fim da Primeira Guerra Mundial. Este trabalho estendeu-se até 1930 e sempre ficou fragmentado. Em uma carta para Helene Weigel Brecht comenta:

Querida Helli,  
Obrigado pelas cartas.[...] Estou trabalhando no *Fatzler* bem devagar, mas não mal. Também, como sempre, quando ocioso e sozinho, estou nos sonetos pornográficos. Estarei lá para seus últimos ensaios, se não estiver realmente preso no 'Fatzler'. [...] Não deixe Steff correr muito ao sol e não fume cigarros. Presumo que você tenha bastante tempo para preparar seu cachimbo.  
[...]

<sup>96</sup> Tradução nossa. Citado original: Nach der Aufführung von Mann ist Mann beschafft sich Brecht Arbeiten über den Sozialismus und Marxismus und läßt sich aufschreiben, welche Grundwerke er davon zuerst studieren soll. Aus dem Urlaub schreibt er in einem Brief kurze Zeit später: ‘Ich stecke acht Schuh tief im Kapital. Ich muß das jetzt genau wissen.’

Um beijo,  
b  
[Augsburgo, Agosto/ Setembro 1927]<sup>97</sup>  
(BRECHT *apud.* GLAESER, 1981, p.128)

Em *Fragmento Fatzer*, demonstra-se a busca de Brecht por uma forma de escrever e fazer teatro fora dos padrões tradicionais. Para discutir os temas sobre sexualidade e amor, violência, revolução e morte é abandonada a ideia da obra acabada em favor do experimento. Algumas partes da vasta e fragmentada coleção, resumida no título *Fatzer*, foram publicadas no primeiro *Caderno de Experimentos* de Brecht, junto com outras peças didáticas.

Além de estudar as teorias de ciências econômicas e sociais, bem como a de filosofia, para conceber as fábulas, Brecht promoveu em muitos textos teóricos a renovação da instituição do teatro e encontrou uma inspiração no esporte e no combate de boxe, através do boxeador Paul Samson-Körner. Na competição e, ainda mais, nos combates de boxe, ele viu aparecer os padrões arcaicos do caráter humano. Desse modo, não surpreende Brecht descrever o palco como arena de luta. Mesmo que Brecht nunca fosse muito esportivo, por conta de problemas cardíacos, ele era fascinado pelo esporte, que para ele era algo muito próximo da cultura. Em cartas para amigos, Brecht se refere ao boxe como a luta de vida e aprecia o esporte por ser um combate honesto. Segundo ele, o teatro deveria aprender com o esporte em relação ao modo de apresentação e ao envolvimento do público.

A partir de Brecht, o teatro deve ser perigoso, inculto, finalidade em si e sobretudo ser divertido - de fato, para todos, sejam os produtores, bem como os destinatários. Isto se afasta de todo teatro de mensagem (como, por exemplo, com Piscator) e da ideologia de um teatro que se conecta à estética clássica-burguesa e usa técnicas tradicionais. Obviamente a finalidade em si não é um compromisso para o l'art pour l'art, mas um apelo para a arte e o divertimento sem maus truques, mas também sem consideração de convenções ou de outras glórias.<sup>98</sup> (KNOPF, 2012 p.137)

A ocupação com o esporte, igualmente como a conexão com o cabaré do Karl Valentin, demonstra como já no início de sua carreira de poeta e dramaturgo Brecht identificou a importância do aspecto do entretenimento para o teatro renovado, que se diferencia claramente

<sup>97</sup> Tradução nossa. Citação original: Liebe Helli, danke für die Briefe.[...] Ich arbeite am 'Fatzer' sehr langsam, aber nicht schlecht. Außerdem wie immer, wenn unbeschäftigt und verwaist, pornografische Sonette. Ich werde, wenn ich nicht ganz toll im 'Fatzer' 'stecke zu deinen letzten Proben da sein. [...] Lass Steff nicht zuviel in der Sonne herumlaufen und rauch keine Zigaretten. Ich nehme an, Du hast massenhaft Zeit, Dir die Pfeife herzurichten.[...] Ich küsse Dich. b [Augsburg, August/ September 1927]

<sup>98</sup> Tradução nossa. Citado original: Theater, so also Brecht, soll riskant, unkultiviert, Selbstzweck sein und vor allem Spaß machen - und zwar allen sowohl den Produzenten als auch den Rezipienten. Das richtet sich gegen alles Theater der Botschaft (wie etwa bei Piscator) und der Weltanschauung sowie ein Theater, dass an die klassisch-bürgerliche Ästhetik anknüpft und traditionelle Techniken verwendet. Der Selbstzweck ist natürlich kein Bekenntnis zum l'art pour l'art, sondern ein Plädoyer für Kunst und Vergnügen ohne faule Tricks, aber auch ohne Rücksicht auf Konventionen oder andere höhere Weihen.

do teatro burguês. No entanto, o conteúdo dessa poesia e desse teatro deveria se localizar em temas socialmente relevantes e a forma deveria prover a atitude crítica dos:as espectadores:as.

No contexto ao foco no público, pode-se localizar o envolvimento de Brecht com as ideias do ensino progressivo e a percepção do teatro como *Pädagogium*/ espaço pedagógico. Nos anos de 1928 à 1931, ele se concentrou na participação do público no processo teatral por meio de seu trabalho nas peças didáticas. Mesmo após sua fuga da Alemanha, as peças didáticas permaneceram um projeto teatral central para Brecht, que pode ser visto em sua preocupação com algumas dessas peças, após seu retorno à Alemanha (Oriental). O contato de Brecht com o movimento do ensino progressivo é um aspecto crucial no processo de desenvolvimento de peças didáticas. Como delineado anteriormente, em 1930, junto com Elisabeth Hauptmann e Kurt Weill, ele criou a peça didática *Aquele Que Diz Sim - Uma Ópera Escolar*, que foi desenvolvida para *Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não*, em colaboração com os:as alunos:alunas da escola de ensino progressivo Karl-Marx-Schule. Além disso, é provável que Helene Weigel tenha chamado a atenção de Brecht para a pedagogia não hierárquica, que visa a aprendizagem independente, já que ela foi aluna em uma escola para meninas de ensino progressivo na Áustria. (STREISAND, 2016, p.193-200)

Depois que os nazistas tomaram o poder, os experimentos pedagógicos-teatrais chegaram ao fim, por enquanto. Quando Bertolt Brecht e Helene Weigel fogem de Berlim com seus filhos, Elisabeth Hauptmann fica para trás e tenta resgatar os documentos. Depois de ser aprisionada pelos nazistas, ela consegue sair da Alemanha e ir ao exílio para os EUA. A outra colaboradora importante, Margarete Steffin, acompanhou a família de Brecht e Weigel, nem sempre com a aprovação de Helene Weigel, na sua fuga até Moscou, onde morreu de tuberculose, em 1941. Ela entrou na vida profissional e privada de Brecht, em 1931, e como verdadeira cria proletária, tinha muito conhecimento sobre literatura, a teoria marxista e falava vários idiomas.

Para Brecht, o qual perdeu seu público alemão e para quem a vida no exílio foi muito difícil, a colaboração de Margarete Steffin, bem como a da jornalista, autora e atriz dinamarquesa, Ruth Berlau, a qual entrou no grupo ao redor de Brecht, em 1935, foram muito importantes. Ruth Berlau também entrou como figura literária na obra brechtiana como Lai-tu, na coleção de pequenos textos de lições e regras de conduta *Me-ti*, que Brecht escreveu, principalmente, no exílio dinamarquês, entre os anos de 1936 e 1939. Nesta coleção literária, Lai-tu é a aluna de Me-ti e a irmã do poeta Kin-jeh, os dois irmãos representam Brecht. (HÄNTZSCHEL, 2002, p.264)



Figura 13: Margarete Steffin e Brecht, 1937.  
Fonte: HÄNTZSCHEL, 2002

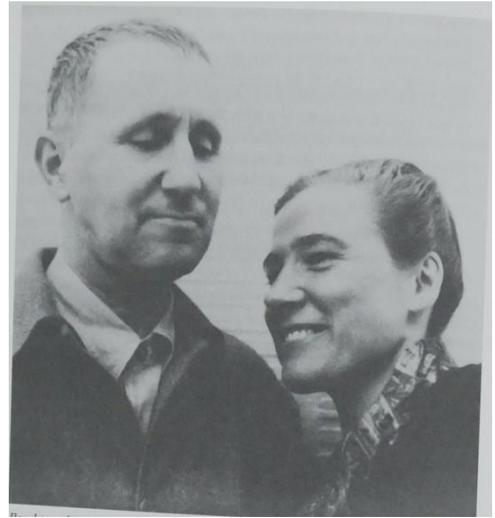


Figura 14: Ruth Berlau e Brecht, 1943  
Fonte: HÄNTZSCHEL, 2002

Embora vivesse longe das metrópoles culturais e sociais, Brecht mantinha-se em contato com seus:suas amigos:as. Ele recebeu, por exemplo, Walter Benjamin em sua casa, perto do mar, e viajou para a Inglaterra e França, trabalhando com Hans Eisler para encenar suas peças. Em março de 1935, Brecht viajou para Moscou, onde assistiu a encenação do famoso ator chinês Mei Lanfang, da qual tirou inspiração para elaborar sua teoria teatral sobre o teatro chinês e realçar suas ideias sobre o teatro épico. Em uma carta para Helene Weigel, ele escreve: “Vejo o ator chinês Mei Lanfang com sua trupe. Ele interpreta garotas e é realmente lindo.”<sup>99</sup> (BRECHT *apud.* GLAESER, 1981, p. 247)

De volta à Dinamarca, Brecht cria a única peça didática dos anos de exílio *Os Horácios e os Curiácios*, junto com Margarete Steffin. Uma peça de conteúdo militar, cuja fábula situa-se na Roma antiga, “usando alguns dos recursos do teatro chinês, que Brecht pôde observar na primavera de 1935, na apresentação de Mei Lanfang, em Moscou.”<sup>100</sup> (GLAESER, 1981, p.321)

Quando a residência na Dinamarca também ficou perigosa, o grupo ao redor de Brecht seguiu para Suécia em 1939, onde Ruth Berlau consegue uma moradia para todos:as perto de Estocolmo. De lá eles:as seguiram para Finlândia, onde aguardaram os vistos para os EUA, que finalmente chegaram em maio de 1941, depois de uma espera fatigante. Dois dias depois da chegada dos vistos Brecht e Weigel com as crianças, Margarete Steffin e Ruth Berlau saíram

<sup>99</sup> Tradução nossa. Citação original: Ich sehe den chinesischen Schauspieler Mei Lanfang mit seiner Truppe. Er spielt Mädchen und ist wirklich herrlich.

<sup>100</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] aufbereitet unter der Verwendung einiger Mittel des chinesischen Theaters, die B. Im Frühjahr 1935 beim Gastspiel Mei Lanfang in Moskau beobachten konnte.

da Finlândia de trem para Moscou. Como a tuberculose de Margarete Steffin havia piorado, ela teve de ser internada no hospital, onde morreu, em junho de 1941. O grupo tinha que deixar ela para trás para pegar um dos últimos navios de carga de Vladivostok para os EUA, antes da entrada na guerra da União-Soviética.

Conforme a autora Hiltrud Häntzschel, a qual pesquisou sobre as mulheres que acompanharam Brecht ao longo de sua vida profissional e privada, Brecht chegou em Los Angeles, em julho de 1941 e “pousou, mais uma vez, graças às mulheres prestativas no ninho feito.”<sup>101</sup> (HÄNTZSCHEL, 2002 p. 182) Com isso, ela quer dizer, entre outras coisas, que Elisabeth Hauptmann, que morava perto de Nova Iorque, organizou um apartamento para os:as recém-chegados:as. Mesmo Brecht tendo se tornado um dramaturgo em Hollywood, ele não teve muito sucesso com seu trabalho no mundo do cinema e nem na Broadway, em Nova Iorque, onde Ruth Berlau tentou fazer contatos na cena de teatro para Brecht. Como ele não conseguiu realizar seus projetos de um teatro moderno e como ele não foi incluído na cena, ele também nunca conseguiu se adaptar ao estilo de vida norte americano. Desse modo, ele escreveu: “Em quase nenhum outro lugar a vida era tão difícil para mim como aqui neste centro de exposições do easy going.”<sup>102</sup> (BRECHT *apud.* HERMAND, 2010 p. 107) Brecht criticou a artificialidade do estilo de vida nos EUA e ele teve a impressão que tudo se tornava em mercadoria.

Em 1942, na viagem de Santa Monica, onde viveu a família exilada, Brecht escreveu para Ruth Berlau, em Nova Iorque, seu poema famoso sobre sua máscara de teatro nô, que estava pendurada na parede de sua casa. Mais tarde, quando voltou à Berlim, Brecht nomeia novamente esta máscara em um poema relatando a chegada, ou seja, seu retorno à Alemanha (Oriental) transformada.

*A Máscara do Mal*

*Está pendurada na minha parede  
uma escultura japonesa  
Máscara de um demônio do mal,  
pintada com verniz dourada,  
Eu vejo com simpatia  
A testa inchada, insinuando  
Como é cansativo ser mal.<sup>103</sup>*

<sup>101</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] landete mal wieder, dank hilfreicher Frauen im gemachten Nest.

<sup>102</sup> Tradução nossa. Citação original: Fast an keinem Ort war mir das Leben schwerer als hier in diesem Schauhaus des Easy going.

<sup>103</sup> Tradução nossa. Citação original: Die Maske des Bösen  
An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk  
Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack,

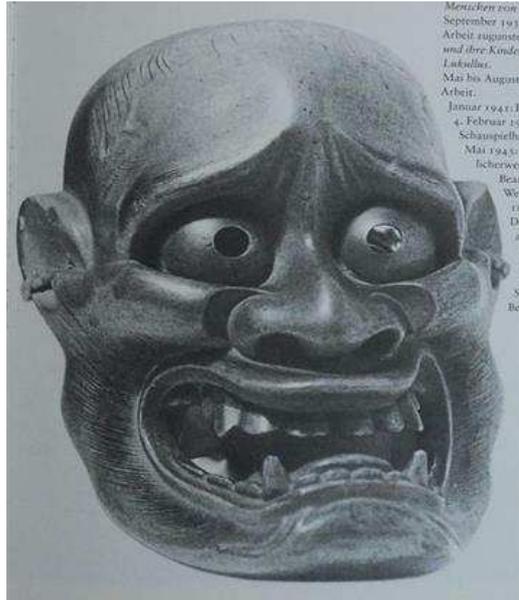


Figura 15: A Máscara do Mal.  
Fonte: Hecht, 1998

No exílio, Brecht nunca encontrou um lugar onde gostaria mesmo de ficar, era sempre o refugiado, o estranho. Sua casa, em Santa Mônica, foi vigiada pelo FBI e, quando nos EUA o medo dos comunistas infiltrando a cena cinematográfica americana aumentou, Brecht foi convocado para um interrogatório do Comitê de Atividades Anti-Americanos, em 1947. Brecht conseguiu explicar que não fez parte do Partido Comunista e escapou da prisão, dois dias depois ele saiu do país com Helene Weigel e voltou para Europa, onde a primeira parada foi a Suécia.

Como o regime nazista retirou a cidadania alemã de Brecht ele solicitou um passaporte austríaco, ao qual recebeu em 1950. Brecht e Weigel decidiram reconstruir suas carreiras teatrais em Berlim Oriental, onde a encenação de *Mãe Coragem e Seus Filhos* foi um grande sucesso, em 1949. Helene Weigel, quem realmente era a iniciadora e, mais tarde, a diretora do Berliner Ensemble convenceu os responsáveis do Partido Comunista a apoiar e financiar a instituição teatral. O Berliner Ensemble foi inaugurado em novembro de 1949, com a encenação de *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*, que foi escrito por Brecht junto com Margarete Steffin, na Finlândia, a partir de uma fábula da autora finlandesa Hella Wuolijoki. Quando Elisabeth Hauptmann chega em Berlim Oriental, ela volta a trabalhar com Brecht e se torna a dramaturga de Berliner Ensemble e, junto com Helene Weigel, organizou as edições do trabalho de Brecht,

---

Mitfühlend sehe ich  
Die geschwollene Stirn, andeutend  
Wie sehr es anstrengt, böse zu sein.

depois de sua morte. Ruth Berlau também seguiu Brecht para Berlim Oriental, virou colaboradora do Berliner Ensemble, documentou as encenações e fundou o acervo Brecht.

Com 34 anos, Brecht foi exilado e, após o seu retorno à Alemanha, ele foi capaz de moldar sua vida de acordo com suas ideias, tanto quanto possível, se tornando um dos mais importantes dramaturgos de seu tempo. Em 1949, Brecht escreve o poema *Uma Nova Casa*.

*Uma Nova Casa*

*Voltei depois de quinze anos de exílio  
Mudei-me para uma bela casa  
Minha máscara de nô e minha pintura em pergaminho mostrando  
o cético  
Eu pendurei aqui. Dirigindo através dos escombros  
Sou lembrado diariamente dos privilégios  
que me deu esta casa. Espero que  
Não me deixe paciente com os buracos  
Em que muitos milhares estão sentados. Ainda  
Deitadas no armário com os manuscritos  
Minhas malas.<sup>104</sup>*

Finalmente Brecht encontrou um lugar onde podia ficar e ele sabe que significa um privilégio de encontrar uma casa bonita no meio das ruínas da guerra. Porém, as malas ficam visíveis, como um símbolo de uma vida transitória. A máscara de teatro nô e a *Imagem do Cético*<sup>105</sup> o acompanharam durante os anos de exílio e seus companheiros, sempre distantes,

---

<sup>104</sup> Tradução nossa. Citação original: Ein neues Haus  
Zurückgekehrt nach fünfzehnjährigem Exil  
Bin ich eingezogen in ein schönes Haus  
Meine Nô-Maske und mein Rollbild, den Zweifler zeigend  
Habe ich aufgehängt hier. Fahrend durch die Trümmer  
Werde ich täglich an die Privilegien erinnert  
Die mir dies Haus verschafft. Ich hoffe  
Es macht mich nicht geduldig mit den Löchern  
In denen si viele Tausende sitzen. Immer noch  
Liegend auf dem Schrank mit den Manuskripten  
Mein Koffer.

<sup>105</sup> No ano 1939 a imagem está nomeada em primeiro lugar em uma lista de pertences de Brecht. Não é possível identificar se Brecht sabia do contexto cultural do desenho e do poema ao lado, à direita, em cima do homem sentado. O artista Gao Qipei não intitulou o desenho e, igualmente, o poema é sem título.  
Tradução nossa, segundo uma tradução alemã:  
Claro, tão claro é o seu espírito no vasto mundo,  
vãos, tão vão são todos os seus relacionamentos com o mundo.  
Cem demônios e mais assim  
todos entram em sua quietude e em seu olhar.

esperando que Brecht voltaria a trabalhar nos manuscritos guardados no armário. Essa imagem do cético, que Brecht carrega consigo, provavelmente, desde o ano 1935, é um desenho do mestre chinês Gao Qipei, que viveu no século XVIII, mostrando um homem de aparência chinesa, sentado num banco, olhando para baixo, à direita. O poema *O Cético*, escrito por Brecht em 1937, demonstra como a imagem na parede o lembrou de nunca ficar satisfeito com sua obra criada. Nesse poema é revelado o caráter inacabado e experimental do trabalho brechtiano, que encontramos nas peças didáticas e que nos atrai à trabalhar com elas na prática contemporânea.



Figura 16: *O Cético*  
Fonte: HECHT, 1997

### *O Cético*

*Sempre que nos parecia encontrada,  
A resposta para uma pergunta,  
Um de nós desamarrou a corda da velha  
Tela chinesa enrolada na parede para que  
ela caísse e  
O homem no banco ficasse visível, que  
Tanto duvidava.*

*Eu, ele nos disse,  
sou o cético, duvido que  
o trabalho que consumiu seus dias  
tenha sido bem-sucedido. [...]*

*Pensativamente, olhamos com curiosidade para  
o duvidoso  
Homem azul na tela, olhamos um para o outro e  
recomeçamos.*

---

Conforme o pesquisador Cheng Lin (Bd. 19 Nr. 2 (2018)), não é possível identificar relações diretas entre o poema chinês e o poema de Brecht no nível intertextual ou intercultural. Segundo Lin, Brecht mudou sua interpretação poética, conscientemente ou inconscientemente, transformando a personagem chinesa de uma figura introvertida em uma figura cética, focada na atuação. Através do título e do poema, Brecht transformou o gesto da imagem de contemplação em um gesto de ativação. Assim, como no desenvolvimento da peça didática *Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não*, Brecht lida livremente com o original chinês e o interpreta com clara referência aos seus propósitos poéticos.

## 2.2 O experimento estético-pedagógico das peças didáticas

Para o Festival de Música de Câmara de Baden-Baden, em 1929, cujo tema principal foi a música original para o rádio, Bertolt Brecht, sua colaboradora, Elisabeth Hauptmann, e o compositor Kurt Weill criaram a peça *Lindbergh. Uma Peça Radiofônica para a Semana Musical de Baden-Baden*. Esta peça, que depois foi renomeada de *O Voo dos Lindberghs. Uma Peça Radiofônica para Rapazes e Moças*, que foi escrita entre 1949 e 1950 e renomeada de *Voo Sobre o Oceano*, é intitulada como a primeira peça didática. Porém, mesmo que Brecht tenha falado antes sobre este termo, ele o usou em relação à outra peça que criou junto com Elisabeth Hauptmann e o compositor Paul Hindemith para o festival de música de câmara. O título inicial de *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo*, escrita por Brecht, Elisabeth Hauptmann, Slatan Dudow e Hindemith foi, simplesmente, *Peça Didática*. Deste contexto, surgiu a nova forma musical-dramatúrgica e estética-pedagógica da peça didática, muito inovadora para os anos de 1920 e 1930, do século XX, que visava romper com as convenções institucionais do teatro.

A estreia de *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo* provocou um escândalo, principalmente em relação à exibição da violência e da morte. A parte da peça que irritou o público foi a dança *morte* da bailarina Valeska Gert, mostrada no palco como filme.<sup>106</sup> Nesta dança, a bailarina demonstra uma série de estados corporais e uma última revolta muda o corpo no momento da morte. Em uma outra cena, na de palhaços, algumas:alguns espectadoras:es até desmaiaram, como o compositor Hanns Eisler conta:

A Peça Didática de Baden

Em 1929, Brecht escreveu uma peça didática para o festival de música de Baden-Baden. Paul Hindemith escreveu a música. Foi uma apresentação fantástica e uma bela música. Em um dos episódios houve uma cena de palhaço: dois palhaços cortam os pés de um terceiro - após uma discussão didática sobre as fragilidades da natureza humana. Esses pés eram desajeitados, feitos de palafitas de madeira. Essa piada grosseira se transformou em horror para muitos ouvintes. Alguns desmaiaram, embora se estivesse apenas serrando uma madeira e, certamente, não era uma representação naturalista. Estava sentado ao lado de um crítico de música popular que desmaiou. Ajudei-o a sair e lhe trouxe um copo de água.

Quando contei a Brecht, ele disse: “Que pena, mas o homem tampouco desmaia em um concerto sinfônico, onde sempre há serra, nomeadamente de violinos. (Brecht odiava violinos.) Estou decepcionado.”<sup>107</sup> (EISLER em STEINWEG, 1976, p. 34)

<sup>106</sup> Interpretação da Dança Morte de Valeska Gert de 1929: Direção de Christoph Wavelet, interpretação coreográfica de Mathilde Monnier.

Disponível em: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/tod> [último acesso 13/10/ 2022]

<sup>107</sup> Tradução nossa. Citação original: Das Badener Lehrstück

1929 schrieb Brecht für das Musikfest in Baden-Baden ein Lehrstück. Die Musik dazu schrieb Paul Hindemith. Es war eine großartige Aufführung und eine herrliche Musik. Eine Episode war eine Clownsszene: zwei Clowns sägen einem dritten – nach einigen Diskussionen belehrenden Inhalts, die Schwäche der menschlichen

Em contrapartida, a apresentação do *Voo dos Lindberghs*, no qual Brecht introduzia o elemento técnico do rádio no âmbito teatral, transformando o rádio de um aparelho de distribuição para um aparelho de comunicação, foi um sucesso e o público gostou desse experimento que oscilava entre teatro e rádio.

A denominação da peça didática surgiu então do título de uma dessas peças que provocou incômodo e que desafiou os hábitos das:das espectadoras:res, em relação ao conteúdo bem como à formas inovadoras teatrais e técnicas. No entanto, Brecht não somente desafiou seu público, mas também deixou se influenciar e estimular para novas perspectivas no seu trabalho com as peças didáticas pelo público-alvo a quem os textos se destinavam. Tal fato demonstra-se, especialmente, no processo de elaboração da peça didática *Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não* que Brecht, Weill e Hauptmann desenvolveram junto com alunas:os da escola reformista Escola-Karl-Marx, no bairro Neukölln, em Berlim, em 1930.

A versão inicial tem o título *Aquele que Diz Sim* e é sobre um menino, quem, na busca de um remédio para sua mãe doente, vem junto com um professor e seus estudantes na viagem perigosa à cidade pelas montanhas. Quando o menino adoece, no meio da viagem, seus companheiros o confrontam com a tradição de que o doente, que não consegue continuar, deve ser jogado das montanhas. E a tradição também exige que aquele doente concordasse. Desse modo, o menino concorda com a sua morte e diz sim.

Porém, os:as alunos:as da escola não concordaram com o texto de Brecht e, depois de uma conversa entre eles:elas e o autor, Brecht os:as propôs a escrever sugestões, explicando suas propostas de alteração. Segue como exemplo um trecho de uma sugestão de um aluno do curso, que Brecht publicou junto com o texto de *Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não*, na publicação *Versuche 1- 12, Heft 1-4*:

...A sociedade deve agir de forma solidária, trazendo de volta o paciente incapacitado ...O resto da sociedade não deve, em hipótese alguma, exercer pressão moral sobre o menino para obter seu consentimento... A questão deve ser examinada se a vantagem que foi ganha é tão grande para que a morte sacrificial do menino seja necessária.

Gerhard Krieger (curso dos trabalhadores), 20 anos<sup>108</sup> (Brecht, 1963, p. 321)

---

Natur betreffend, – die Füße ab. Diese Füße waren ganz plump aus Holz gemachte Stelzen. Dieser grobe Spaß schlug bei vielen Zuhörern in Entsetzen um. Einige wurden ohnmächtig, obwohl doch nur Holz gesägt wurde und es gewiss keine naturalistische Darstellung war. Ich saß neben einem bekannten Musikkritiker der ohnmächtig wurde. Ich half ihm hinaus und verschaffte ihm ein Glas Wasser.

Als ich das Brecht erzählte, sagte er: „ das ist zu dumm, der Mann wird doch auch nicht ohnmächtig in einem Sinfoniekonzert, wo doch immer gesägt wird, nämlich die Geigen. (Brecht haßte Geigen.) Ich bin enttäuscht.

<sup>108</sup> Tradução nossa. Citação original: ...Die Gesellschaft muß solidarisch handeln, den unfähigen Kranken zurückführen ...Die übrige Gesellschaft darf auf keinen Fall einen moralischen Druck auf den Knaben ausüben, um seine Einwilligung zu erlangen... Die Frage ist zu prüfen, ob der Vorteil des Gewonnenen so groß ist, daß der Opfertod des Knaben notwendig ist. Gerhard Krieger (Arbeit-Kurs), 20 Jahre

Depois da leitura das sugestões, Brecht escreveu *Aquele que Diz Não* em que o menino não está de acordo com sua morte para o avanço do coletivo. Quando Brecht apresentou as duas versões às:aos estudantes e exigiu que as encenassem juntas, as:os jovens recusaram esta condição. Mais uma vez, Brecht atendeu às demandas dos:as alunos:as e modificou partes do *Aquele Que Diz Sim*, tornando a tradição em necessidade e a doença da mãe virou a doença da cidade inteira. Com esta versão, as:os alunos:os estavam de acordo e desse processo surgiu uma apresentação na escola, em 1931. (IUNKER 2016, p. 224-226)

Este episódio demonstra como os textos das peças didáticas passavam diferentes modificações em relação às circunstâncias nas quais foram inseridas. Neste contexto, deixa-se entender suas denominações como experimentos, bem como o caráter fragmentado, como no caso de *Fatzer*. As peças que contamos hoje na série de peças didáticas são:

Peças didáticas em termos estreitos:

- *O Voo dos Lindberghs. Uma Peça Radiofônica para Rapazes e Moças* (1929) (Título inicial: *Lindbergh. Uma Peça Radiofônica para a Semana Musical de Baden-Baden.*)
  - Reescrita para: *Voo Sobre o Oceano* (1949/50)
  - Composição de Paul Hindemith e Kurt Weill, com colaboração de Elisabeth Hauptmann
- *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo* (1929/1930) (Título inicial: *Peça Didática*)
  - Composição de Paul Hindemith, com colaboração de Slatan Dudow e Elisabeth Hauptmann
- *Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não* (Título inicial: *Aquele Que Diz Sim - Uma Ópera Escolar*) (1930)
  - Composição de Kurt Weill, com colaboração de Elisabeth Hauptmann
- *A Decisão* (1930, segunda edição: 1931, terceira edição: 1938)
  - Composição de Hanns Eisler, com colaboração de Slatan Dudow
- *A Exceção e a Regra* (1930/1931, segunda edição com coros: 1934, terceira edição com a exclusão dos coros: 1937, primeira publicação: 1937)
  - Colaboração de Emil Burri e Elisabeth Hauptmann, com composição de Paul Dessau (1948)
- *Os Horácios e os Curiácios – Uma Peça Escolar* (1935)
  - Colaboração de Margarete Steffin, composição de Kurt Schwaben (1955),

Peça didáticas em termos amplos:

- *Fragmento Fatzer* (1927 -31)
  - Colaboração de Elisabeth Hauptmann e Hermann Borchardt
  - Fragmento com mais de 500 páginas
  - Edição para encenação de Heiner Müller: *O Declínio do Egoísta Johann Fatzer* (1978)
- *Maligno Baal, o Associal* (cerca de 1930)
  - O primeiro texto das *Histórias do Sr. Keuner*

Especialmente em relação às peças didáticas, em termos estreitos, que foram produzidas para a distribuição pelo rádio, no contexto da música experimental e para prática teatral com crianças e amadoras:es, Brecht entendeu um novo teatro fora do âmbito da relação entre palco e plateia. Em vez disso, foi enfatizado “um processo de jogo político-pedagógico autorreflexivo, no qual teoria e prática estética são ligadas intensamente.”<sup>109</sup> (Vassen, 2016, p.37)

O termo peça didática, que na denominação alemã original significa *Lehrstück*, pode levar à falsa suposição de que o intuito desses textos e da prática conectada seria a doutrinação de determinados assuntos, ocultada pela arte e a prática estética. Como Professor emérito de literatura alemã e cofundador do jornal de educação teatral *Korrespondenzen*<sup>110</sup>, Florian Vassen explica, o próprio Brecht problematizou a denominação *Lehrstück/* peça didática:

Essa forma de teatro, que surgiu como uma experiência estético-pedagógica e se desenvolveu no ambiente político e cultural do movimento operário, da educação reformista, da nova música e da mídia no final da República de Weimar, muitas vezes foi mal interpretada como uma peça teatral com uma doutrina, como peça política ou como agitprop no sentido de doutrinação e antiarte. O próprio Brecht, portanto, perguntou “se o termo *lehrstück* era muito infeliz“ (BRECHT *apud.* STEINWEG: 1976, p.129). A tradução inglesa “*learning-play [grifo nosso]*” (BRECHT *apud.* STEINWEG: 1976, p.150), que Brecht provavelmente co-elaborou, por outro lado, expressa a intenção de Brecht muito mais fortemente em sua ênfase na aprendizagem sobre o ensino e o jogo como um processo sobre a peça como um produto acabado. Em todo caso, o “Lern-Spiel”, como se pudesse traduzir de volta o termo em inglês, refere-se a aspectos que o termo *Lehrstück* muitas vezes encobriu.<sup>111</sup> (Vassen, 2016, p. 37-38)

<sup>109</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] einen selbstreflexiven politisch-pädagogischen Spiel-Prozess, in dem Theorie und ästhetische Praxis eng miteinander verbunden sind.

<sup>110</sup> Veja as edições de *Korrespondenzen* no arquivo eletrônico. Disponível em: <https://www.archiv-datp.de/korrespondenzen/> [Acesso em: 16/10/2022]

<sup>111</sup> Tradução nossa. Citação original: Diese als ästhetisch-pädagogische Experiment entstandene und sich im politischen und kulturellen Umfeld der Arbeiterbewegung, der Reformpädagogik, der neuen Musik und Medien am Ender der Weimarer Republik entwickelnde Theater-Form wurde allzu oft als Theaterstück mit einer Lehre, als politisches Zeitstück oder als Agitprop im Sinne von Indoktrination und Kunstfeindlichkeit

Foi a partir dos estudos e publicações do pesquisador e autor, Reiner Steinweg, quem se ocupou na pesquisa e na prática da peça didática e nos estudos de paz, que, na década de 1970, abre-se um outro olhar a esta forma teatral brechtiana, na Alemanha. Steinweg, o qual também foi professor convidado na Universidade de São Paulo, em 1989, onde ministrou um curso de peça didática, explica, em um texto publicado no jornal de pedagogia *Korrespondenzen*, uma razão motivadora para a “reconstrução da técnica da peça didática” (STEINWEG, 1994, p. 7), seria a tese de que o caráter experimental seria o elemento central das peças didáticas:

Desde o início, havia uma tese de que as peças didáticas eram peças *experimentais* em um sentido muito estrito, não apenas no sentido formal-estético, e que a postura *física* dos jogadores era a categoria central sobre a qual o conceito de peça didática ou peça de aprendizagem fazia sentido.<sup>112</sup> (STEINWEG, 1994, p. 7)

Esta perspectiva nova na teoria abriu o caminho para o trabalho prático com os textos das peças didáticas que visam ao jogo teatral promovendo momentos estéticos em quais tudo é possível, mesmo o estranho e o inquietante.

No âmbito brasileiro, entre outras:os, a Professora de artes cênicas, Ingrid D. Koudela, chamou atenção para este aspecto na obra de Brecht. Traduzindo o termo da proposta inglesa, Koudela introduz a versão brasileira do jogo de aprendizagem e, desse modo, enfatiza o aspecto estético-pedagógico da aprendizagem lúdica a partir dos textos brechtianos. Na mesma edição de *Korrespondenzen*, a qual Steinweg publicou, Koudela explica seu enfoque no jogo teatral associado à prática da peça didática, que está ligada à experiência estética e à liberdade de experimentar:

Na minha abordagem do JOGO teatral, eu assumo que a peça didática não é uma variante da arte da interpretação ou da encenação, mas deve ser entendida como um método de aprendizagem que permite a cada grupo de crianças, jovens ou adultos experimentar as suas próprias formas cênicas do texto da peça didática; desse modo, participa das atividades do jogo ao mesmo tempo em que o se redesenha. As contradições artísticas do texto, em particular a clareza da linguagem e sua intensidade poética, influenciaram fortemente o processo de aprendizagem com o JOGO teatral em minha prática. Ao introduzir pequenas unidades de texto no JOGO teatral, atitudes e frases básicas podem ser exibidas de forma gestual. O choque das frases e contrastes

---

missverstanden. Brecht stellte deshalb selbst die Frage, „ob nicht die bezeichnung lehrstück eine sehr unglückliche“ sei. Die englische Übersetzung „learning-play“, die Brecht höchstwahrscheinlich mitformuliert hat, drückt dagegen in ihrer Betonung des Lernens gegenüber der Lehre und des Spiels als Prozess gegenüber dem Stück als fertigem Produkt viel stärker Brechts Intention aus. Das ‘Lern-Spiel’, wie man die englische Bezeichnung rückübersetzen könnte, verweist jedenfalls auf Aspekte, welche die Bezeichnung Lehrstück allzu oft verdeckt hat.

<sup>112</sup> Tradução nossa. Citação original: Eine These war von Anfang an, daß die Lehrstücke *experimentelle* Stücke seien, in einem sehr strengen, nicht nur formal-ästhetischen Sinn, und daß die *körperliche* Haltung der Spieler die zentrale Kategorie ist, über die der Begriff eines Lehr- oder Lernstücks Sinn erhält.

no texto da peça didática pode ser particularmente eficaz no JOGO teatral, de modo que a disparidade e a fragmentação dos textos podem ser trabalhadas e o gesto pode ser processado como ‘material original’ (Walter Benjamin).<sup>113</sup> (KOUDELA, 1994, p. 100)

Ao salientar o elemento do jogo no contexto da peça didática, Koudela indica um outro aspecto importante dessa forma teatral referente à relação ao:à espectador:a. No seu texto “Para as peças didáticas em geral” de 1937, o próprio Brecht destaca: “A peça didática ensina sendo atuada, não sendo assistida. Em princípio, nenhum espectador é necessário para a peça didática, mas é claro que pode ser usado.”<sup>114</sup> (BRECHT *apud*. STEINWEG, 1976, p.164) Desse modo, ocupar-se com as peças didáticas a partir da perspectiva estético-pedagógica significa descuidar do produto e focar no processo do jogo teatral, pedagógico e político. Brecht descreve neste contexto que todos os:as participantes desse processo devem atuar todos:as os:as personagens para experimentar atitudes e posturas diferentes. Conforme Vassen (Vassen, 2016, p. 38):

A concepção da peça didática de Brecht não é sobre figuras teatrais ensinando uma lição ao público, nem sobre opiniões e convicções que são representadas ou formuladas, mas sobre atitudes que são ensaiadas, praticamente, na troca mútua entre pessoas e na interação.<sup>115</sup>

A essência político-pedagógica das peças didáticas demonstra-se na experimentação física de atitudes e posturas diferentes a partir dos textos brechtianos. Como Brecht descreve, o formato das peças didáticas é nítido e, ao contrário do Teatro-Fórum, segue um texto literário. Este texto acontece “sem ambiente e personagens psicologicamente formados, mas também sem formas ‘elaboradas’ de linguagem, caracterizadas por atributos líricos e metáforas expressivas.”<sup>116</sup> (Vassen, 2016, p. 40) Conforme Brecht: “padrões estéticos para a composição

<sup>113</sup> Tradução nossa. Citação original: In meinem TheaterSPIEL-Ansatz gehe ich davon aus, daß das Lehrstück keine Variante der Interpretations- oder Inszenierungskunst ist, sondern als Lernmethode begriffen werden muß, die ermöglicht, daß jede Gruppe von Kindern, Jugendlichen oder Erwachsenen ihre eigenen szenischen Formen des Lehrstücktextes ausprobiert; dieser nimmt somit teil an den Spielaktionen und wird von ihnen zugleich neu gestaltet. Die kunstvollen Widersprüche im Text, insbesondere die Klarheit der Sprache und ihre poetische Intensität, haben in meiner Praxis das Lernverfahren mit dem TheaterSPIEL stark geprägt. Indem kleine Texteinheiten in das TheaterSPIEL eingeführt wurden, konnten grundlegende Haltungen und Sätze gestisch ausgestellt werden. Das Aufeinanderprallen der Sätze und Gegensätze des Lehrstücktextes kann im Theater- SPIEL besonders stark zur Geltung kommen, so daß die Disparatheit und Zerrissenheit der Texte herausgearbeitet und die Geste als "ursprüngliches Material" (Walter Benjamin) bearbeitet werden kann.

<sup>114</sup> Tradução nossa. Citado original: das lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. prinzipiell ist für das lehrstück kein zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwendet werden.

<sup>115</sup> Tradução nossa. Citado original: Es geht bei Brechts Lehrstückkonzeption also gerade nicht darum, dass Theaterfiguren dem Publikum eine Lehre vortragen, nicht um Meinungen und Überzeugungen, die vertreten oder formuliert werden, sondern um Haltungen, die im wechselseitigen Austausch von Personen mit anderen und im Umgang miteinander praktisch erprobt werden.

<sup>116</sup> Tradução nossa. Citado original: Ohne Milieu und psychologisch ausgeformten Charaktere, aber auch ohne ‚überhöhte‘ Sprachformen, geprägt von stimmungsvollen Epheta und ausdrucksstarken Metaphern.

de pessoas, que se aplicam aos dramas, não têm função na peça didática. Caracteres particularmente idiossincráticos são descartados, a menos que a idiossincrasia e a singularidade sejam o problema didático.”<sup>117</sup> (BRECHT *apud.* STEINWEG, 1976, p. 164)

No contexto da diferenciação das peças didáticas e dos dramas, que Brecht nomeia em alemão de *Schaustück*, que literalmente traduzida significaria peça de exposição, ele deixa claro, que a relevância da estética fica em segundo plano. Como Vassen explica, o que interessa é o processo pedagógico que vem junto com uma aprendizagem política, o que, por sua vez, não se aplica ao conteúdo nem em uma ação política direta, mas sim no próprio processo pedagógico, cuja realização se dá a partir da ação performática em relação ao jogo teatral com a peça didática. (VASSEN, 2016 p. 41)

Embora o autor suspenda referências às formas estéticas teatrais que se aplicam no drama encenado por atrizes:atores, este formato poético estabelecido possibilita a experiência estética dos:as participantes no processo de criação. “Dessa forma, os ‘espaços em branco’ dos textos podem ser preenchidos no processo do jogo com experiências biográficas, políticas e psicológicas (cotidianas) e material teórico, ampliando assim o corpus textual.”<sup>118</sup> (Vassen, 2016, p. 40) Brecht descreve este aspecto na teoria sobre a peça didática do seguinte modo:

A forma das peças didáticas é rígida, mas apenas para que partes de invenção própria e de modo atual possam ser inseridas mais facilmente. (Em *Os Horácios e os Curiácios*, por exemplo, pode ocorrer uma batalha de palavras dos ‘comandantes’, em *A Medida*, cenas inteiras podem ser inseridas livremente etc.) (BRECHT *apud.* STEINWEG, 1976, p. 164)

Neste âmbito, Koudela (1992) identifica os textos das peças didáticas como *modelo de ação* e, desse modo, sublinha o aspecto da utilização delas pelas:pelos atuantes no processo estético-pedagógico, sejam elas:eles amadoras:es ou profissionais.

Ao mesmo tempo em que o texto (‘modelo de ação’) é imitado, ele também é objeto de crítica - a poesia/literatura é aprendida de forma processual (ela não contém verdades em si mesma). Os ‘modelos de ação’ são determinados, ou seja, nitidamente delineados, isoláveis em suas partes para que possam ser julgados ou imitados. Frases pouco claras e gradações dramáticas que exijam interpretações a partir do temperamento não têm lugar na peça didática. Características do modelo é sua reprodutibilidade por qualquer pessoa. [...] O texto é móvel de ação, o pretexto é o ponto de partida para imitação e crítica que são introduzidas na improvisação e discussão. O ‘modelo de ação’ propõe

<sup>117</sup> Tradução nossa. Citação original: ästhetische maßstäbe für die gestaltung von personen, die für die schautücke gelten, sind beim lehrstück außer funktion gesetzt. besonders eigenzügige charaktere fallen aus, es sei denn, die eigenzügigkeit und einmaligkeit wäre das lehrproblem.

<sup>118</sup> Tradução nossa. Citado original: Derart können dann die ‘Leerstellen’ der Texte im spielprozess eher mit biografischen politischen und psychologischen (Alltags-) erfahrungen und theoretischem material gefüllt und so der text-corpus erweitert werden.

aos jogadores um caso social, que não se relaciona necessariamente com a experiência pessoal de cada participante [...] O texto tem função de desencadear o processo de discussão através da parábola. Portanto, o texto não transmite conhecimento por si mesmo, mas visa provocar um processo, cujo intermédio se poderá atingir o conhecimento. (KOUDELA, 1992, p. 80)

Destacamos que, esta visão do modelo de ação deve ser diferenciada do entendimento que Aristóteles expõe na sua Poética como definição para o teatro. Esta ideia aristotélica está relacionada à mimesis e à mera imitação de ações, que, por sua vez, refere-se a uma compreensão antiquada do teatro burguês do século XIII, relacionada à uma fixação no drama. No teatro épico de Brecht, que inclusive foi criado como um teatro antiaristotélico, prevalece uma relação mais diferenciada com a ação, que não é mais apenas para ser retratada. Faz parte do efeito de distanciamento que a ação nunca seja meramente imitada, mas mostrar a imitação sempre foi um segundo nível. O ator:atriz, portanto, executa vários níveis ao mesmo tempo. Na peça didática, o principal não é a ação como um padrão a ser imitado, mas um processo de atuação das diferentes opções de ação para encontrar alternativas. Nesse sentido, o modelo de ação deve ser pensado como um conceito dialético, pois as ações que são oferecidas nas peças didáticas para imitação e atuação não são necessariamente ações exemplares. Portanto, o próprio ato de imitação é o que importa.

Desse modo, um aspecto central neste processo de aquisição de conhecimento, como Koudela explica, deixa-se identificar na questão de *Haltung*/postura e/ou atitude, que pode ser traduzido com as palavras postura ou atitude, bem como comportamento. Neste contexto, Steinweg escreve: “No centro da peça didática não ficam as personagens, mas as posturas.”<sup>119</sup> (STEINWEG, 1995, p. 61) Esta palavra então descreve uma postura física externa, bem como a interna e demonstra a complexidade do processo estético-pedagógico que acompanha o processo criativo da peça didática.

Por ‘postura’ Brecht não entende a ‘posição’ ou o ‘posicionamento’ diante algo ou a opinião sobre alguma coisa, mas sim a postura corporal da cabeça, ombros e membros, hábitos de movimento, gestos - quando o gesto estatiza repetidamente, ele se evidencia como integrante da postura corporal; voz e tom; a maneira de construir sentenças, ligá-las entre si, interrompê-las. Tudo isso é expressão de modelos de orientação “interiores”, que não são conscientes para o indivíduo. É justamente sobre esse aspecto que os jogos na peça didática chamam atenção - sobre as contradições entre as atitudes interiores pré-conscientes - seja das pessoas que repensam, seja da vida pública, por exemplo, com as quais tiverem semelhança. (STEINWEG, 1992, p. 51-52)

---

<sup>119</sup> Tradução nossa. Citação original: Im Zentrum des Lehrstücks stehen nicht Gestalten, sondern Haltungen.

O jogo com as posturas a partir da base textual e “da imitação de modelos altamente qualificados”, bem como “a crítica que se faz a tais modelos através de um jogo alternado”<sup>120</sup>, durante o processo coletivo na peça didática visa à experiência política e estética do: a atuante que se torna aluno: a. (BRECHT *apud.* STEINWEG, 1976, p. 164) Como no teatro épico, em geral, o gesto é de grande importância neste contexto, porque ele é o elemento corporal que demonstra a postura interna e, desse modo, vira o motor de intercâmbio entre a: o atuante individual e o coletivo de determinado jogo teatral. Gestos são o material de trabalho do teatro do efeito-V, ou seja, do teatro cuja ideia central é a demonstração em contrapartida da ilusão. Na sua teoria da peça didática, Brecht aponta: “as instruções do teatro épico se aplicam a este modo de jogo e estudar o efeito-V é essencial.”<sup>121</sup> (BRECHT *apud.* STEINWEG, 1976, p. 164)

Conforme STEINWEG (1995, p. 63) e KOUDELA (1992, p. 52) a primeira história do Sr. Keuner de Brecht indica à ideia do trabalho estético-pedagógico e as posturas nas peças didáticas:

Sábua no sábio e a postura

Um professor de filosofia procurou o Sr. Keuner, o pensador, e lhe contou sobre sua sabedoria. Depois de um tempo, o Sr. Keuner disse a ele: 'Você está sentado desconfortável, você está falando desconfortável, você está pensando desconfortável.' O professor de filosofia se irritou e disse: 'Não queria saber nada sobre mim, mas sobre o conteúdo do que eu disse.' 'Não tem conteúdo', disse o Sr. Keuner, 'eu te vejo andando desajeitado e não é um objetivo que você alcança enquanto eu te vejo andando. Você fala escuro e não é uma luz que você cria enquanto fala. Não vejo seu objetivo, vejo sua atitude.'

A última frase foi alterada posteriormente para: "Vendo sua atitude, não estou interessado em seu objetivo."<sup>122</sup> (STEINWEG, 1995, p. 63)

Sr. Keuner não se interessa pelo discurso do filósofo, mas o observa de perto, seus gestos, seu jeito de sentar, seu modo de andar. O que vale para Keuner em relação à sabedoria do filósofo não são suas ideias quais o expressa através de sua fala, sejam elas lógicas ou não. O que é de interesse é a postura do filósofo no determinado momento de comunicação com Keuner. Neste contexto, Steinweg delinea que “a questão do significado de uma postura

<sup>120</sup> Tradução nossa. Citação original: die nachahmung hochqualifizierter muster [...] die kritik, die an solchen mustern durch ein überlegtes andersspielen ausgeübt wird.

<sup>121</sup> Tradução nossa. Citação original: für die spielweise gelten anweisungen des epischen theaters. das studium des V-effekts ist unerlässlich.

<sup>122</sup> Tradução nossa. Citação original: Weise am Weisen ist die Haltung

Zu Herrn Keuner, dem Denkenden, kam ein Philosophieprofessor und erzählte ihm von seiner Weisheit. Nach einer Weile sagte Herr Keuner zu ihm: 'Du sitzt unbequem, du redest unbequem, du denkst unbequem. 'Der Philosophieprofessor wurde zornig und sagte: 'Nicht über mich wollte ich etwas wissen, sondern über den Inhalt dessen, was ich sagte.' 'Es hat keinen Inhalt' sagte Herr Keuner, 'ich sehe dich täppisch gehen und es ist kein Ziel, daß du, während ich dich gehen sehe, erreichst. Du redest dunkel und es ist keine Helle, die du während des Redens schaffst. Ich sehe dein Ziel nicht, ich sehe deine Haltung.' Der letzte Satz wurde später geändert in: „Sehend deine Haltung interessiert mich dein Ziel nicht.“

corporal sempre implica na questão das relações.”<sup>123</sup> (STEINWEG, 1995, p. 63) Para o jogo com a peça didática isto significa que o ensaio das diferentes posturas a partir das personagens do:da atuante individual se desenrola na interação com o grupo desse processo estético-pedagógico. No entanto, o efeito de aprendizagem que ocorre nesta relação não somente acontece através da atuação ativa, mas também da observação e da reflexão comum.

O aspecto de ligação das peças didáticas é o conflito entre o indivíduo e o coletivo, bem como o assunto relacionado à violência individual, tal qual à social, que se apresenta no nível textual, assim como na prática a partir da exposição da corporalidade, como na fragmentação do corpo em *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo*. Em *Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não* e em *A Medida*, há a morte do menino na primeira peça e, também, do camarada jovem, na segunda, representando o tema central da peça. Nos fragmentos *Fatzer* e *Maligno Baal, o Associal* a violência e a morte são elementos constantemente presentes.

Além de peças completas, uma parte de *Maligno Baal, o Associal*, a cena B 6.21 *Rua da Periferia da Cidade* é frequentemente usada na prática de peça didática em situações da pedagogia teatral:

*Rua da Periferia da Cidade*

*Diante dos cartazes de propaganda de um cinema obscuro Baal encontra acompanhado de Lupu um garotinho que está soluçando*

*BAAL - Por que está chorando?*

*GAROTO - Eu tinha duas moedas para ir ao cinema, então veio um menino e me arrancou uma delas. (Ele mostra)*

*BAAL - (Para Lupu) Isto é roubo. Como o roubo não aconteceu por voracidade, não é roubo motivado pela fome. Como parece ter acontecido por um bilhete de cinema, é roubo visual. Ainda assim: roubo. Você não gritou por socorro?*

*GAROTO - Gritei.*

*BAAL - (Para Lupu) O grito por socorro é expressão do sentimento de solidariedade humana mais conhecido ou assim chamado de grito de morte (Acariciando-o) Ninguém ouviu você?*

*GAROTO - Não*

*BAAL - (Para Lupu) Então tire-lhe também a outra moeda. (Lupu tira a outra moeda do garoto e os dois seguem despreocupadamente o seu caminho.) (Baal para Lupu.). O desenlace comum de todos os apelos dos fracos.*

*(KOUDELA, 2012, p.143)*

---

<sup>123</sup> Tradução nossa. Citação original: Die Frage nach der *Bedeutung* einer körperlichen Haltung schließt auch immer die Frage nachdem Beziehungen ein.

Portanto, o conflito e a violência são assuntos centrais na prática dentro da peça didática, na Alemanha, desde os anos 1970. As perguntas ligadas a esta prática estético-pedagógica são:

Como nos comportamos em situações em que (temos que) usar a violência, como lidamos com nossas agressões e fantasias de violência, qual consciência temos de nossa influência (opressiva) sobre os outros, que postura adotamos em uma sociedade e suas instituições organizadas de forma violenta?<sup>124</sup> (SCHELLER, 1984, p. 63)

Desse modo, na experiência estética são ensaiadas posturas de como se comportar em momentos de violência e também são testadas posturas associadas para provocar momentos de “irritação, crítica, desorientação, desilusão[...]. O jogo prático liberta as coisas, causa inquietação e faz com que o que antes era seguro agora pareça incerto.”<sup>125</sup> (KOCH, 1984, p. 248). O jogo prazeroso com o associal e a experimentação dos diferentes aspectos da contradição entre a busca do prazer individual e a determinação social, bem como a subsequente reflexão crítica, representam, então, um ponto de partida atual para a prática na peça didática como experimento estético-pedagógico.

### 2.3 A peça didática como laboratório híbrido

Neste capítulo, investigamos a peça didática como laboratório híbrido cultural e estético em relação às conexões com o teatro asiático, às invenções tecnológicas e à visão do indivíduo como um traçado social e cultural. Desse modo, exploramos a dramaturgia, teoria e prática da peça didática e focamos neste processo em diferentes momentos da criação, bem como da recepção e do uso dessa forma teatral.

#### 2.3.1 O potencial transformador do desconhecido

“... Pode-se usar a peça para mostrar a nocividade da superstição. Talvez fosse compreensível de sua pátria japonesa, mas estranho para nós, no máximo algo para gourmets de arte ... M. Tautz, U IIIa 14 anos”<sup>126</sup> (Brecht, 1963, p. 320)

<sup>124</sup> Tradução nossa. Citação original: Wie verhalten wir uns in Situationen, in denen wir Gewalt ausüben (müssen), wie gehen wir mit unseren Aggressionen und Gewaltphantasien um, welches Bewusstsein haben wir davon, wie wir auf andere (unterdrückend) wirken, welche Haltung nehmen wir ein in einer gewaltförmig organisierten Gesellschaft und ihren Institutionen?

<sup>125</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Irritierung, Kritik, Desorientierung, Enttäuschung [...]. Das praktische Spiel setzt frei, bringt in Unruhe, läßt das vorher Sichere jetzt unsicher erscheinen.

<sup>126</sup> Tradução nossa. Citado original: [...] Man könnte das Stück gerade dazu benutzen, die Schädlichkeit des Aberglaubens zu zeigen. Es wäre vielleicht aus seiner japanischen Heimat heraus verständlich, uns aber fremd, höchstens etwas für künstlerische Feinschmecker... M. Tautz, U IIIa, 14 Jahre

Este trecho dos protocolos de *Aquele que Diz Sim*, escrito por um jovem participante do processo de encenação da peça na Escola-Karl-Marx e publicado por Brecht junto com o texto de *Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não*, demonstra as dificuldades iniciais que os:as alunos:as tiveram com o conteúdo da peça. Os:as jovens estranharam a história e a delineada tradição, ou seja, o ritual desconhecido, e para elas:eles esquisito, ao qual o menino deveria se submeter.

Como indicado previamente à publicação desta peça didática, baseia-se na adaptação inglesa de Arthur Waley da peça japonesa do teatro nô *Tanikô*. (BRECHT, 1988, p. 214) Brecht conheceu o teatro nô a partir da versão do cientista de estudos japonês e chinês, Arthur Waley, ou seja, a partir da tradução alemã de Elisabeth Hauptmann da versão inglesa de Arthur Waley do original japonês.<sup>127</sup> (OBA, 1984) Desse modo, deixa-se dizer que Brecht entrou em contato com o teatro nô através de um filtro cultural cujo processo ligado “pode ser chamado de 'europeização'.”<sup>128</sup> (OBA, 1984, p. 8) Conforme Oba, o interesse de Brecht nas peças de teatro nô resulta desse “processo de recepção intercultural”, pois, a partir dessa filtragem, foram produzidas “sinais de recepção [...], de modo que um novo processo de recepção e, portanto, de produção, pode ser lançado como base no tratamento de um produto cultural.”<sup>129</sup> (OBA, 1984, p. 8) Na versão original do século XV, escrita pelo autor Konparu Zenchiku, o genro do ator, autor de peças, figura importante nos estudos teatrais sobre o teatro nô, Seami Motekiyo, a fábula se desempenha no âmbito da Ordem dos Yamabushi, uma seita do budismo das montanhas.

Oba aponta que Waley desvinculou o teatro nô de seu contexto budista e que Brecht ligou suas intenções comunicativas, políticas e estéticas a essa forma de teatro japonês para sua recepção produtiva. (OBA, 1984, p. 8-9) Porém, como indicado anteriormente, foi a sua colaboradora artística, Elisabeth Hauptmann, quem primeiro chegou a conhecer o teatro nô entre 1928 e 1929, como a autora explica em uma entrevista no ano de 1966. Neste contexto, ela relata: “Fiquei realmente tocada por essas peças curtas. Da narrativa calma e intensa, da bela variedade dramática e dos princípios estéticos subjacentes. Por mais estranho e remoto que

<sup>127</sup> Na publicação *Bertolt Brecht und das Nô-Theater* (1984) o pesquisador Masaharu Oba comprova de forma abrangente a relação entre o teatro de Brecht e o teatro chinês e japonês e de como Brecht deixou se influenciar do teatro-nô para a elaboração das peças didáticas.

<sup>128</sup> Tradução nossa. Citação original: Kann man [...] als ‘Europäisierung’ bezeichnen.

<sup>129</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Prozess einer interkulturellen Rezeption [...] Rezeptionssignale [...], so daß ein weiterer Rezeptions- und damit Produktionsprozess auf der Basis der Auseinandersetzung mit einem fremden Kulturprodukt überhaupt erst in Gang gesetzt werden kann.

o mundo feudal e religioso fosse para mim e o que se refletia neles.”<sup>130</sup> (HAUPTMANN, 1977, p. 175) Em seguida, Hauptmann destaca que sua tradução alemã não foi feita para publicação, entre outros, porque ela não gostou muito da tradução para uma terceira língua, bem como ela era consciente da imprecisão da tradução e, desse modo, da distorção do original japonês. Ela relata: “Então eu também aprendi com estudantes japoneses, que logo depois traduziram algumas peças de nô e partes da escrita de Sami *Kwadenscho*, a partir do original, que as traduções de Waley, que são muito bonitas, também foram concebidas muito livremente.”<sup>131</sup> (HAUPTMANN 1977, p. 176) Quando Kurt Weill, quem queria compor uma ópera escolar, propôs a Brecht usar a tradução do *Tanikô - O Ritual de Lançamento no Vale*, de Hauptmann.

Brecht aceitou a sugestão de Weill porque ele próprio estava muito interessado em uma ópera para crianças. [...] A adaptação de Brecht, que recebeu o título *Aquele que Diz Sim*, seguiu próximo ao original. [...] A apresentação, em junho de 1930, foi um grande sucesso e, nos anos seguintes, '*Aquele que Diz Sim*', com a música de Weill, foi apresentado centenas de vezes, transmitido no rádio e gravado em discos.<sup>132</sup> (HAUPTMANN, 1977, p.177)

Porém, Brecht ficou desconfortável do sucesso de *Aquele que Diz Sim - Uma Ópera Escolar*. e como era uma característica das peças didáticas, não somente os/as atores/atrizes, mas também os/as autores/as aprender e evoluir, a peça didática entrou em um novo círculo de edição do processo dos/das alunos/as da Escola-Karl-Marx. (OBA, 1984, p. 85-86)

Embora a peça resultante *Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não* exiba de forma mais evidente a fonte do teatro nô, a qual Brecht se refere, deixa-se constatar que já o *Voo do Lindbergh* e a *Peça Didática de Baden-Baden*, parcialmente, indicam algumas estruturas estéticas e dramáticas do *teatro nô*. Neste âmbito, Oba delinea, semelhanças entre a cena de palhaços na Peça didática de Baden-Baden e o jogo de *kyôgen* do teatro nô, com que Brecht poderia ter entrado em contato também através de Waley, quem os explicou como interlúdios cômicos. “A função do jogo *kyôgen*, escreve Waley, é que este jogo alegre tem a intenção de reduzir o sentimento elevado, gerado pelas apresentações de nô, religiosamente cerimoniais, ou

<sup>130</sup> Tradução nossa. Citação original: Ich war ganz betroffen von diesen kurzen Stücken. Von der ruhigen intensiven Fabelführung, von der schönen dramaturgischen Vielfalt und von den zugrundeliegenden ästhetischen Prinzipien, so fremd und fern mir auch die feudale und religiöse Welt war, die sich in ihnen widerspiegelte.

<sup>131</sup> Tradução nossa. Citação original: Dann erfuhr ich auch durch japanische Studenten, die mir kurz darauf einige No-Stücke und Teile von Samis Schrift 'Kwadenscho' aus dem Original übersetzen, daß Waleys Übertragungen, die sehr schön sind, zugleich sehr frei gehalten waren.

<sup>132</sup> Tradução nossa. Citação original: Brecht ging auf Weills Vorschlag ein, da er selbst sehr interessiert war an einer Oper für Kinder. [...] Brechts Bearbeitung die den Titel 'Der Jasager' bekam, hielt sich eng an die Vorlage. [...] Die Aufführung im Juni 1930 wurde ein großer Erfolg, und in den folgenden Jahren kam der 'Jasager' mit der Musik von Weill Hunderte von Malen zur Aufführung, er wurde im Radio gesendet und auf Schallplatten aufgenommen.

para parodiar outras peças de nô.”<sup>133</sup> (OBA, 1984, p. 16) O interlúdio da cena de palhaços da *Peça Didática de Baden-Baden* interrompe a narração linear, de modo que, três palhaços discutem a questão se o homem ajuda o homem e desse modo eles examinam o assunto da peça a partir de uma outra perspectiva. Nesta cena paródica, o palhaço gigante está sendo ajudado pelos outros, de forma que, na verdade, ele está sendo mutilado. No jogo de kyôgen também tem três atores, dois são servos que jogam um truque com seu senhor feudal daimyô.

Mesmo que a cena de palhaços, bem como o kyôgen, tenham uma função, “o público deve ser trazido de volta de seu sentimento sublime e emocional.”<sup>134</sup> (OBA, 1984, p.16) Oba deixa claro que também há diferença entre a cena de palhaços e o kyôgen e que não tem provas concretas para esta suposição. Por exemplo, Brecht visou distanciar o público do ambiente emocional para criar uma postura crítica. Porém, “o jogo de kyôgen deve fornecer, principalmente, um equilíbrio mental através de sua leve alegria.”<sup>135</sup> (OBA, 1984, p.17)

Contudo, deixa-se observar que no período inicial da elaboração das peças didáticas Brecht e, não menos, Hauptmann viram os pontos de conexão com o teatro tradicional japonês, bem como o teatro chinês, que também é uma referência importante do teatro épico de Brecht que, por sua vez, é relevante para as peças didáticas. Oba demonstra, neste contexto, que Brecht não fez distinção clara entre as influências chinesas e japonesas, misturando ideias do teórico de teatro japonês Seami com a arte dramática chinesa.

Embora Brecht conhecesse a filosofia chinesa, não possuía textos teóricos sobre teatro chinês comparável à tradução de Waley. Por outro lado, Brecht acompanhava conscientemente as apresentações de peças teatrais chinesas, enquanto sua visão sobre a prática do teatro japonês era comparativamente limitada. Pode-se dizer, portanto, que a concepção de Brecht do teatro do Extremo Oriente representa uma mistura da teoria do drama japonês e da prática teatral chinesa.<sup>136</sup> (OBA, 1984, p.13)

Especialmente a apresentação do grupo de teatro chinês do ator e mestre de ópera de Pequim, Mei Lan-fang, em Moscou, em 1935, que contou com seis partes de atuação, canto e

---

<sup>133</sup> Tradução nossa. Citação original: Die Funktion des Kyôgen-Spiels, so schreibt Waley liege darin, daß dieses heitere Spiel die erhabene, durch die religiös zeremoniellen Nô-Aufführungen erzeugten Gefühlsstimmungen vermindern solle oder andere Nô-Stücke parodierte.

<sup>134</sup> Tradução nossa. Citação original: Die Zuschauer sollen von ihrer erhabenen, gefühlsbetonten Stimmung zurückgeholt werden.

<sup>135</sup> Tradução nossa. Citação original: Das „Kyôgen“-Spiel soll in erster Linie durch seine leichte Heiterkeit eine seelische Ausgewogenheit verschaffen.

<sup>136</sup> Tradução nossa. Citação original: Brecht besaß zwar Kenntnisse der chinesischen Philosophie, aber er hatte keine theoretische Vorlage zum chinesischen Theater, die mit der Waleyschen Übersetzung vergleichbar gewesen wäre. Andererseits hatte Brecht Aufführungen chinesischer Bühnenwerke sehr bewußt verfolgt, während sein Einblick in die Praxis des japanischen Theaters vergleichsweise gering war. Man kann also sagen, daß Brechts Auffassung vom fernöstlichen Theater eine Vermischung von japanischer Dramentheorie und chinesischer Theaterpraxis darstellt.

dança, deixou impressão profunda em Brecht.<sup>137</sup> As específicas características do teatro chinês, bem como do teatro japonês, como a ausência da quarta parede, a auto-observação do ator durante a performance e o uso de gestos estandardizados e estilizados, que visavam o efeito de alienação, como Brecht promoveu na sua teoria do teatro épico, foram uma inspiração importante para o autor alemão. No texto fragmento *a compra do latão*, uma composição de reflexões teóricas, principalmente de forma dialética, Brecht registra suas ligações conceituais vistas do teatro chinês e as que visava desenvolver do teatro épico. O autor descreve o palco, a encenação, os figurinos e o modo de atuação e encontra “o uso do efeito de distanciamento na arte de atuação chinesa antiga”<sup>138</sup>. (BRECHT, GW16, 1967 p. 619) Conforme Brecht:

Não é fácil reconhecer o efeito-V da atuação chinesa como uma técnica transportável (como um conceito de arte que pode ser isolado do teatro chinês). O teatro chinês nos parece extremamente precioso, seu retrato esquemático das paixões humanas ou sua concepção de sociedade rígida e falsa, à primeira vista, nada dessa grande arte parece adequada para um teatro realista e revolucionário. [...] Na verdade, apenas aqueles que precisam de tal técnica para fins sociais específicos podem estudar proveitosamente uma técnica como o efeito-V do drama chinês.<sup>139</sup> (BRECHT, GW16, 1967, p. 619-620)

Em particular, o modo de atuação dos artistas, sempre implicando o caráter de mostrar, bem como o conhecimento da presença do: a espectador: a e a demonstração aberta da interação entre público e ator, incentivada por ele mesmo, chama o interesse de Brecht. O ator sabe que está sendo observado, ele observa a si mesmo e observa o público e, segundo Brecht, estes aspectos são os aspectos fundamentais do efeito-V.

O efeito de distanciamento é conquistado no teatro chinês da seguinte forma: o artista chinês não age como se houvesse uma quarta parede além das três paredes que o cercam. *Ele expressa que sabe que está sendo observado*. Isso remove, imediatamente, uma certa ilusão do palco europeu. O espectador não pode mais ter a ilusão de ser um espectador invisível de um evento que está

<sup>137</sup> Neste contexto, deixa-se apontar, que quando Brecht fala do teatro chinês, ele só fala de um pequeno recorte do teatro chinês que conta com várias formas. Por exemplo, Brecht nunca teve contato com o ‘teatro falado’, mas sim com a ópera de Pequim, que somente apresenta uma forma da ópera chinesa. (LÜ, 1982, p.8)

<sup>138</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] die Anwendung des Verfremdungseffekts in der alten chinesischen Schauspielkunst.

<sup>139</sup> Tradução nossa. Citação original: Es ist nicht ganz einfach, den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst als ein transportables Technikum (als vom chinesischen Theater loslösbaren Kunstbegriff) zu erkennen. Das chinesische Theater erscheint uns ungemein präziös, seine Darstellung der menschlichen Leidenschaften schematisch, seine Konzeption von der Gesellschaft starr und falsch, nichts von dieser großen Kunst scheint auf den ersten Blick verwendbare für ein realistisches und revolutionäres Theater.[...] Tatsächlich können nur diejenigen ein Technikum wie den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst mit Gewinn studieren, die ein solches Technikum für ganz bestimmte gesellschaftliche Zwecke benötigen.

realmente acontecendo. [...] Outra medida é: *o artista observa a si mesmo*.<sup>140</sup>  
(BRECHT, GW16, 1967, p. 620-621)

Na busca de novas formas dramáticas para um teatro, para “demonstrar o mundo como nós vemos hoje”<sup>141</sup> (BRECHT *apud.* OBA, 1984, p. 45), Brecht encontra, então, em formas teatrais asiáticas, a afirmação para as suas visões de um teatro épico e de efeito-V. É importante ressaltar, que o teatro de Brecht é muito diferente das formas teatrais asiáticas e, realmente, apresenta um teatro Europeu, porém ele identifica um potencial importante no “modelo ‘asiático’.”<sup>142</sup> (BRECHT, GW15, 1967, p. 202) Este modelo, portanto, somente pode ser produtivo para Brecht quando é tirado do seu valor individual, seu contexto filosófico e religioso. O que Brecht busca no teatro asiático é algo “não individual ou cultivado, mas integrável e transportável.”<sup>143</sup> (BRECHT *apud.* OBA, 1984, p. 46) A partir dessa mesma perspectiva, Brecht entra em contato com a forma de atuação japonesa:

Sobre a arte de atuação japonesa deve ser feita uma tentativa para examinar certos elementos da atuação estrangeira quanto à sua usabilidade. Esta tentativa é feita em uma situação muito específica do nosso próprio teatro, onde nossas próprias habilidades de atuação não são suficientes para lidar com suas tarefas (tarefas de um novo tipo). Essas são as tarefas que o drama épico demanda da arte de atuação. A referida técnica estrangeira já lida com tarefas semelhantes há muito tempo - semelhantes, não iguais. Assim, a técnica deve ser transportada, desvinculada de pré-requisitos altamente essenciais e submetida a condições essencialmente diferentes.<sup>144</sup> (BRECHT *apud.* OBA, 1984, p. 47)

O que é de interesse e a usabilidade da técnica teatral estranha, ou seja, seu “potencial transformador” (OBA, 1984, p. 47). Brecht não se interessa pela reprodução direta do que ele aprende do teatro asiático, mas ele “está brechtianizando seu objeto de recepção.” (OBA, 1984,

---

<sup>140</sup> Tradução nossa. Citação original: Der Verfremdungseffekt wird im chinesischen Theater auf folgende Weise erzielt: Der chinesische Artist spielt vor allem nicht so, als existiert außer den drei Wänden, die ihn umgeben, auch noch eine vierte Wand. *Er bringt zum Ausdruck, daß er weiß, es wird ihm zugesehen.* Das entfernt sogleich eine bestimmte Illusion der europäischen Bühne. Der Zuschauer kann nicht mehr die Illusion haben, ungesehener Zuschauer eines wirklich stattfindenden Ereignisses zu sein. [...] Eine weitere Maßnahme ist: *Der Artist sieht sich selber zu.*

<sup>141</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] die Welt darzustellen, wie wir sie heute sehen

<sup>142</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] ‘asiatische’ Vorbild.

<sup>143</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] nicht individuelles, nicht gewachsenes, sondern einbaubares, transportables.

<sup>144</sup> Tradução nossa. Citação original: über die japanische schauspielkunst es soll der versuch gemacht werden, gewisse elemente einer fremdländischen schauspielkunst auf ihre verwendbarkeit zu untersuchen. dieser versuch wird in einer ganz bestimmten lage unseres eigenen theaters unternommen, wo unsere eigene schauspielkunst zur bewältigung ihrer aufgaben (aufgaben neuer art) nicht ausreicht. es sind die aufgaben die die epische dramatik an die schauspielkunst stellt. die genannte ausländisch technik nun hat ähnliche aufgaben seit langer zeit bewältigt - ähnliche, nicht die gleichen. es soll also eine technik von höchst wesentlichen voraussetzungen gelöst wegtransportiert und wesentlich anderen bedingungen unterworfen werden.

p. 47) Como é bem conhecido, Brecht não tinha escrúpulos de utilizar textos dramáticos, estilos teatrais e outras inspirações estéticas de diferentes partes do mundo para a elaboração de suas visões de um novo teatro e também nunca escondeu este fato. Ele sempre deixou claro que o teatro épico não foi uma invenção sua e fez referências ao teatro de outros tempos e outros regiões do mundo:

Mas as tentativas de criar um drama épico já existiam muito antes. Quando eles começaram? Começaram na época em que a ciência teve seu grande começo, no século passado. Os primórdios do naturalismo foram os primórdios do drama épico na Europa. Outras culturas, China e Índia, já tiveram essa forma avançada há dois mil anos.<sup>145</sup> (BRECHT, 1967, p.151)

Neste contexto, é interessante destacar que Brecht recusou uma perspectiva exótica do teatro asiático, quando falando dele como um modelo e visou a:

para demolir aquela fachada pomposa e exótica que a palavra 'asiático' pode trazer à mente, não apenas de um leitor médio. O termo 'exótico' está bastante desatualizado na época do imperialismo desenfreado - nossos comerciantes não percebem mais os edifícios comerciais japoneses como nossos escritores e diretores de viagens fazem: como esconderijos místicos com portas dobráveis e gongos. Então, vamos supor que para nós, assim como para nossas empresas de importação, há pouca fascinação no 'exótico' deste 'ambiente'.<sup>146</sup> (BRECHT, 1967, p. 203)

Brecht está ciente das diferentes maneiras de recepção de elementos de uma cultura estranha e salienta sua atitude de não querer exotizar o teatro asiático, nem glorificá-lo. Pode-se dizer que Brecht, com toda a sua admiração e recepção pela arte dramática tradicional chinesa e pelo teatro tradicional japonês, como o teatro nô e o kabuki, já veio além das perspectivas estáticas e dramatúrgicas do teatro com perspectiva intercultural, como aplicado na segunda parte do século XX. Desse modo, a forma dramática, bem como estética das peças didáticas demonstram, como Brecht concretizou, a sua visão da utilização não-exotizante da forma teatral distinta.

Também o filósofo Walter Benjamin é convencido pela recepção brechtiana do teatro chinês e, em 1935, descreve seus pensamentos em uma carta para a colaboradora de Brecht,

---

<sup>145</sup> Tradução nossa. Citação original: Aber die Versuche, episches Drama herzustellen, sind schon viel früher dagesessen. Wann begannen sie? Sie begannen zu der Zeit, wo die Wissenschaft ihren großen Start hatte, im vorigen Jahrhundert. Die Anfänge des Naturalismus waren die Anfänge des epischen Dramas in Europa. Andere Kulturkreise, China und Indien, hatten diese fortgeschrittene Form schon vor zweitausend Jahren.

<sup>146</sup> Tradução nossa. Citação original: jene pompöse und exotische Fassade zu demolieren, die bei dem Wort 'asiatisch' vor dem 'geistigen Auge' nicht nur eines *mittleren* Lesers auftauchen mag. Dabei ist der Begriff 'exotisch' in der Epoche des schrankenlosen Imperialismus schön überholt - unsere Kaufleute empfinden japanische Geschäftshäuser längst nicht mehr so wie unsere Reiseschriftsteller und Regisseure: als mystische Schlupfwinkel mit Klapptüren und Gongs. Nehme man also an, daß auch für uns der Reiz so wenig wie für unsere Importfirmen im 'Exotischen' dieses 'Milieus' liegt.

Margarethe Steffin, em relação à peça *Os Horácios e os Curiácios*, uma fábula sobre dois grupos com poder desigual em conflito: “Foi muito bom ver na peça didática como Brecht usa sua experiência com a cena chinesa a seu favor.”<sup>147</sup> (BENJAMIN, 1966, p. 693)

A este respeito, a forma teatral da peça didática surge de um processo transcultural, que parte da busca de um teatro que consegue dar conta das exigências reais do público dos anos 30 do século XX. Talvez, justamente por causa da hibridação cultural e o entrelaçamento de estilos dramáticos, estéticas performáticas, bem como teorias teatrais, delineado anteriormente, é possível fazer conexões entre as práticas teatrais atuais, em diferentes âmbitos culturais, e as peças didáticas.

### 2.3.2 O experimento de mídia: Da distribuição à comunicação

Lembro-me de uma velha história, em que um chinês foi lembrado da superioridade da cultura ocidental. Ele perguntou: “O que vocês têm?” Foi-lhe dito: “Ferrovias, carros, telefone.” - “Sinto muito em lhe dizer”, respondeu o chinês educadamente, “nós já esquecemos disso.” No que diz respeito ao rádio, imediatamente tive a terrível impressão de que era um aparelho impensavelmente antigo que havia sido esquecido pelo dilúvio.<sup>148</sup> (Brecht, 2002, p. 149-150)

Neste fragmento de texto, extraído do ensaio *O Rádio: Um Descobrimento Antediluviano?*, de 1927, Brecht aponta para dois aspectos problemáticos. O primeiro aspecto geral é a arrogância e a exposição da suposta superioridade da civilização ocidental quando se trata de inovações técnicas em relação a outras culturas. O outro, mais específico, visa à invenção do rádio, que para Brecht já parece antiquado, mesmo sendo uma inovação de mídia recém introduzida na sociedade alemã.

Depois que em Berlim a primeira estação de rádio entrou em serviço, em 1923, logo se começou um debate político, cultural e social abrangente sobre o rumo dessa nova tecnologia e, já desde 1925, também foram transmitidos jogos de rádio. Neste ambiente, onde Brecht e suas:seus colaboradoras:es elaboraram as peças didáticas, Brecht formulou os textos de sua teoria sobre o rádio, elaborados entre 1927 e 1932. Nestes textos curtos e ensaios, ele critica o

<sup>147</sup> Tradução nossa. Citação original: Es war sehr schön, im Lehrstück vor Augen zu haben, wie Brecht die Erfahrungen mit der chinesischen Bühne seiner eigenen Sache zunutze macht.

<sup>148</sup> Tradução nossa. Citação original: Ich erinnere mich einer alten Geschichte, in der einem Chinesen die Überlegenheit der westlichen Kultur vor Augen geführt wurde. Er fragte: “Was habt ihr?” Man sagte ihm: “Eisenbahnen, Autos, Telefon.” - “Es tut mir leid, Ihnen sagen zu müssen”, erwiderte der Chinese höflich, “das haben wir schon wieder vergessen.” Ich hatte, was das Radio betrifft, sofort den schrecklichen Eindruck, es sei eine unausdenkbar alte Einrichtung, die seinerzeit durch die Sintflut in Vergessenheit geraten war.

uso do aparato inovador para publicar conteúdos antiquados, baseados em material reproduzido fácil de consumir. Desse modo, Brecht exige nas *Propostas para o Diretor do Rádio* (BRECHT, GW18, 1967, p. 121): “[...] Com os aparatos vocês devem se aproximar dos acontecimentos reais e não se limitar à reproduções ou relatórios. Vocês devem chegar próximos a reuniões importantes do parlamento e, acima de tudo, a grandes processos.”<sup>149</sup> A proposta delineia a exigência democrática de fazer uso da possibilidade tecnológica da informação das massas sobre eventos atuais políticos, sociais e culturais. Na fala sobre a função do rádio, Brecht ainda vai além dessa demanda e promove o rádio como aparato de comunicação:

*De repente, existia a oportunidade de dizer tudo a todos, mas, na real, não tinha nada a dizer. [...] Se olhava ao redor onde algo foi dito para alguém e apenas tentava se intrometer competitivamente e dizer qualquer coisa a alguém. Era o rádio em sua primeira fase como representante. Como representante do teatro, da ópera, do concerto, das palestras, da música do café, da imprensa local e assim por diante. [...] No que diz respeito ao objetivo da radiodifusão, a meu ver, não pode consistir apenas em embelezar a vida pública. [...] Mas, para além da sua função duvidosa (quem traz muito, não leva nada a ninguém), o rádio tem um lado onde deveria ter dois. É puramente um aparelho de distribuição, apenas aloca.*

E agora, para ser positivo, ou seja, para desenterrar os aspectos positivos da radiodifusão, uma sugestão para a reforma da radiodifusão: a radiodifusão deveria ser transformada de um aparelho de distribuição em um aparelho de comunicação. O rádio seria o maior aparato de comunicação imaginável na vida pública [...] O rádio teria então que sair do sistema fornecedor e organizar o ouvinte como fornecedor.<sup>150</sup> (BRECHT, GW18, 1967, p. 127- 129)

A ideia central, que vem junto com esta proposta utópica, como o próprio Brecht a chama, é a democratização da tecnologia, tornar público os assuntos comunicados e desse modo

<sup>149</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] *Sie müssen mit den Apparaten an die wirklichen Ereignisse näher herankommen und sich nicht auf Reproduktion oder Referate beschränken lassen. Sie müssen an wichtige Reichstagsitzungen und vor allem auch an große Prozesse herankommen.*

<sup>150</sup> Tradução nossa. Citação original: *Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich recht überlegte, nichts zu sagen. [...] Man sah sich um, wo irgendwo irgend jemandem etwas gesagt wurde, und versuchte sich hier lediglich konkurrierend einzudrängen und irgend etwas irgend jemandem zu sagen. Das war der Rundfunk in seiner ersten Phase als Stellvertreter. Als Stellvertreter des Theaters, der Oper, des Konzerts, der Vorträge, der Kaffeemusik, des lokalen Teils der Presse und so weiter. [...] Was nun den Lebenszweck des Rundfunks betrifft, so kann er meiner Meinung nach nicht bestehen darin, das öffentliche Leben lediglich zu verschönern. [...] Aber ganz abgesehen von seiner zweifelhaften Funktion (wer vieles bringt, wird keinem etwas bringen), hat der Rundfunk eine Seite, wo er zwei haben müßte. Er ist ein reiner Distributionsapparat, er teilt lediglich zu.*

Und um nun positiv zu werden, das heißt um das Positive am Rundfunk aufzustößern, ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens [...] Der Rundfunk müßte demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren.

focar na participação dos:as ouvintes, ou seja, dos:as espectadores:as. Com tal, ele faz conexão com o teatro:

O drama épico com seu caráter numérico, a separação de seus elementos, ou seja, a separação da imagem da palavra e as palavras da música, mas, principalmente, sua atitude didática, oferecia uma infinidade de dicas práticas ao rádio. Se o teatro cedesse ao drama épico, à apresentação pedagógica-documental, o rádio poderia realizar uma forma de propaganda para o teatro inteiramente nova, nomeadamente a informação real, a informação indispensável.<sup>151</sup> (BRECHT, GW18, 1967, p. 127- 129)

Neste contexto, Brecht borda seus experimentos com as peças didáticas, em 1929:

Como exemplo de possíveis exercícios, que utilizam o rádio como meio de comunicação, expliquei o [“Voo Sobre o Oceano”], durante a Semana de Música de Baden-Baden, em 1929. Este é um modelo para uma nova aplicação do seu aparelho. Outro modelo seria a “*A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo*”. Neste caso, a parte pedagógica assumida pelo “ouvinte” é a da tripulação do avião e a da multidão. Ele se comunica com a parte do coro treinado dos palhaços e do locutor através do rádio.<sup>152</sup> (BRECHT, GW18, 1967, p. 131- 132)

A sua visão de usar o rádio não somente como um aparato de distribuição, mas também de comunicação, não somente teve influência na prática teatral, em relação a apresentação, mas se expõe também na estrutura dramática das peças didáticas. Isto já se demonstra no *Voo Sobre o Oceano*, bem como na *Peça Didática de Baden-Baden*, que podem ser caracterizadas como “experimentos teatrais e mediais”<sup>153</sup>. (PRIMAVESI, 2015) Sobre *O Voo Sobre o Oceano*, que primeiro incluiu o nome do aviador Charles Lindbergh, que, no entanto, foi riscado da peça, depois de sua colaboração com os nazistas, Brecht escreve: “A primeira tentativa: *O Voo Sobre o Oceano* [grifo nosso], uma peça de rádio para meninos e meninas, não é a descrição de um

<sup>151</sup> Tradução nossa. Citação original: Die epische Dramatik mit ihrem Nummerncharakter, ihrer Trennung der Elemente, also des Bildes vom Wort und der Wörter von der Musik, besonders aber ihre belehrende Haltung, hätten für den Rundfunk eine Unmenge an praktischer Winke. Ergäbe sich das Theater der epischen Dramatik, der pädagogisch-dokumentarischen Darstellung, so könnte der Rundfunk eine ganz neue Form der Propaganda für das Theater ausführen, nämlich die wirkliche Information, eine unentbehrliche Information.

<sup>152</sup> Tradução nossa. Citado original: Als Beispiel solcher möglicher Übungen die den Rundfunk als Kommunikationsapparat benutzen, habe ich schon bei der Baden-Badener Musikwoche 1929 den [„Ozeanflug“] erläutert. Dies ist ein Modell für eine neue Anwendung Ihrer Apparate. Ein anders Modell wäre das „Baden Lehrstück vom Einverständnis.“ Hierbei ist der pädagogische Part, den der „Hörer“ übernimmt, der der Flugzeugmannschaft und der der Menge. Er kommuniziert mit dem vom Rundfunk beizusteuern dem Part des gelernten Chors, dem der Clowns, dem des Sprechers.

<sup>153</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] Medien und Theater Experimente [...]

voos atlântico, mas um empreendimento pedagógico, ao mesmo tempo que é um tipo de radiodifusão, ainda não experimentado.”<sup>154</sup> (BRECHT, 1963, p. 6)

A peça representa um experimento que examina a correlação dos três aparatos: a máquina voadora, o rádio e o teatro. (PRIMAVESI, 2015, p. 358) O teatro, como meio antigo, está sendo desafiado pelas novidades técnicas, porém não para ser substituído, mas para ensaiar novas formas midiáticas híbridas que conseguem responder às demandas da “sociedade de massa moderna” (PRIMAVESI, 2015, p. 358) Isto já é encontrado no nível do texto e na estória, a qual o voador não somente dialoga com a neve, mas também com o motor de seu avião, bem como a viagem do voador é acompanhada por comentários da mídia, espalhados pelo rádio.

*O Voo Sobre o Oceano* começa com a chamada coletiva de entrar no aparelho:

*RÁDIO: A comunidade pede vocês: repitam  
O primeiro sobrevoo do oceano  
Juntos  
cantando as notas  
E lendo o texto.*

*Aqui está o aparelho  
Entrem  
[...]*

*OS VOADORES: Eu entro no aparelho.*<sup>155</sup>  
(BRECHT, 1963, p. 7)

Brecht montou o aparato no Festival de Música de Câmara de Baden-Baden de 1929, com o título *Arte Radiofônica para as Massas na Época Técnica*, para que o público pudesse entrar no processo e fazer parte do experimento teatral e radiofônico. Para simular uma radiotransmissão, a estreia da peça, no dia 27 de junho 1929, aconteceu em um estúdio de

---

<sup>154</sup> Tradução nossa. Citação original: Der erste Versuch: Der „Ozeanflug“, ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen, nicht die Beschreibung eines Atlantikflugs, sondern ein pädagogisches Unternehmen, ist zugleich eine bisher nicht erprobte Verwendungsart des Rundfunks.

<sup>155</sup> Tradução nossa. Citação original:

*RÁDIO: Das Gemeinwesen bittet euch: wiederholt  
Die erste Befliegung des Ozeans  
Durch das gemeinsam  
Absingen der Noten  
Und das Ablesen des Textes.*

*Hier ist der Apparat  
Steigt ein  
[...]*

*DIE FLIEGER: Ich besteige den Apparat.*

gravação, que a transmitia para outras salas, onde se encontravam as:os ouvintes. (PRIMAVESI, 2015, p. 359)

No dia seguinte, a peça foi repetida em uma apresentação científica, para a qual foi montado um pequeno palco. Na parte direita, estava sentado um homem, com uma partitura e uma placa grande, com a seguinte inscrição: *Der Hörer!* O ouvinte, representando a parte do voador ou então do público. Ao seu lado, estava uma pequena orquestra para a parte musical e, no meio, foi montado um gravador de disco com uma saída de som e uma placa, na qual estava escrito: *Das Radio!* o rádio. Todas as partes da peça foram reproduzidas pelo gramofone, como *A Neve* e *O Sono*, que no texto foram indicados com a palavra rádio.

Atrás da pódio, foi pendurada uma tela grande com o texto da teoria do rádio de Brecht, o qual foi publicado depois de forma alterada, junto com o texto da peça didática:

[...] Para evitar essas distrações, o indivíduo participa da música, seguindo também o princípio: fazer é melhor do que sentir, encontre-o seguindo a música do livro com os olhos e acrescentando os trechos e partes deixados para ele, fazendo-o cantar para si mesmo ou em grupo com outros (turma escolar).<sup>156</sup> (BRECHT, 1963, p. 23)

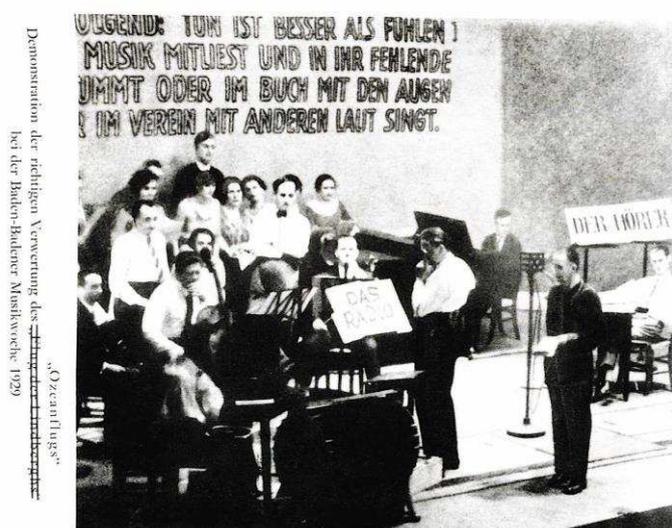


Figura 17: Encenação do *O Voo de Lindbergh*, 1929.  
Fonte: BRECHT, 1963

<sup>156</sup> Tradução nossa. Citação original: Um diese Ablenkungen zu vermeiden, beteiligt sich der einzelne an der Musik, hierin auch dem Grundsatz folgend: tun ist besser als fühlen, finde, er di Musik im Buch mit den Augen verfolgt und die für ihn ausgesparten Stelle und Stimmen hinzufügt, indem er sie für sich oder im Verein mit anderen singt (Schulklasse).

Neste texto, evidencia-se a visão da pedagogia musical que Brecht promove nas peças didáticas e que pode ser entendido como uma continuação do trabalho inovador musical na *Ópera dos Três Vinténs* e em *Mahagonny*. Segundo Brecht, deve ser promovido um modo de escutar a música sem distração e, para desfrutar plenamente da apresentação música, os:as ouvintes devem ser incluídos:as no processo de fazer música. Ouvir música está se transformando de uma recepção de consumo para uma atividade produtiva. Desse modo, a produção musical, semelhante ao fazer teatral, é entendida como uma atividade de trabalho que se refere ao cotidiano e que é, portanto, uma atividade social. Nas notas de *O Voo Sobre o Oceano*, Brecht aponta que em uma apresentação dessa peça, a qual o auditório não será incluído, “a parte de Lindbergh, pelo menos, deve ser cantada por um coro para não destruir completamente o ponto de tudo. Somente pode ser salvo um pouco do efeito pedagógico cantando junto o eu.”<sup>157</sup> (BRECHT *apud.* STEINWEG, 1976, p. 69) O canto coletivo como efeito pedagógico trabalha contra a empatia com o herói e com a possibilidade de, em todas as peças didáticas, haver a participação musical e dramaturgicamente do público e os:as amadores, que são vistos como atuantes equivalentes. Os assuntos demonstrados na estrutura dramática, bem como musical e cênica, são a relação entre indivíduo e coletivo, assim como homem e aparato. “Quando o ouvinte se une aos sons do rádio e lê o texto, forma-se um ‘coletivo’ de pessoas e equipamentos de rádio. Era, exatamente, essa união do homem e da máquina, o tema da peça.”<sup>158</sup> (DÜMLING, 1985, p. 240)

Brecht sabia das dificuldades da aplicabilidade e da ampla divulgação do arranjo radiofônico-cênico e, desse modo, elas eram abordadas já na fala, antes da apresentação cênica do *Voo Sobre o Oceano*: “Vocês vão argumentar que este experimento (amanhã à noite) não poderá ser realizado tão rápido [...]. Fora as dificuldades de organização - as partituras teriam que ser entregues na casa do ouvinte [...].”<sup>159</sup> (BRECHT *apud.* STEINWEG, 1976 p. 40) Porém, como as peças didáticas são entendidas como laboratório, desde a sua elaboração inicial, seu potencial encontra-se na ultrapassagem de estéticas teatrais convencionais para um processo de

---

<sup>157</sup> Tradução nossa. Citação original:... muß wenigstens damit der Sinn des Ganzen nicht völlig zerstört werde, der Lindberghpart von einem Chor gesungen werden. Nur durch das gemeinsame Ich-Singen [...] kann ein Weniges von der pädagogischen Wirkung gerettet werden.

<sup>158</sup> Tradução nossa. Citado original: Indem der Hörer zu den Radioklängen mitsamt und den Text mitliest, bildet sich ein „Kollektiv“ aus Mensch und Radio-Apparat. Eben dieses Zusammengehen von Mensch und Apparat war inhaltlich das Thema des Stückes.

<sup>159</sup> Tradução nossa. Citado original: Sie werden einwenden, daß dieses Experiment (morgen Abend) sobald nicht durchgeführt werden kann [...]. Ganz abgesehen von den organisatorischen Schwierigkeiten - es müßten ja dem Hörer Partituren ins Haus geliefert werden [...].

entrelaçamento de meios diferentes e, também, na implicada eventualidade da falha do experimento.

A falha do experimento do voo, que sempre está presente no *Voo Sobre o Oceano*, é tematizada na *Peça Didática de Baden-Baden*, que foi apresentada à noite, no mesmo dia da apresentação cênica do *Voo Sobre o Oceano*. A *Peça Didática* começa com a queda do voador e dos técnicos e termina com a sua morte, porque o coro recusa a ajuda. (BRECHT, 1963, p. 118).

## II

*A queda*

*O líder do coro treinado se dirige aos caídos:*

*Não voem mais.*

*Vocês não precisam ficar mais rápidos.*

*O terreno inferior*

*É para vocês*

*Agora alto o suficiente.*

*Que vocês fiquem imóveis*

*é o suficiente.*

*Não acima de nós*

*Não muito à frente*

*Não no seu curso*

*Mas imóveis*

*Digam-nos quem são vocês.<sup>160</sup>*

Os arranjos dos palco para as apresentações das duas peças eram quase idênticos, as duas contavam com um coro e solistas, bem como uma orquestra e uma tela atrás do pódio. Em diferença à apresentação do *Voo Sobre o Oceano*, cantores:as amadores:as ficaram espalhados:as na sala da *Peça Didática* para o animar o público a cantar junto. O que deixou a

<sup>160</sup>

Tradução nossa. Citação original:

Der Sturz

*Der Führer des gelernten Chors spricht die Gestürzten an:*

Fliegt jetzt nicht mehr.

Ihr braucht nicht mehr geschwinder zu werden.

Der niedere Boden Ist für euch

Jetzt hoch genug.

Daß ihr reglos liegt

Genügt. Nicht oben über uns Nicht weit vor uns Nicht in eurem Laufe

Sondern reglos

Sagt uns, wer ihr seid.

impressão mais forte dessa encenação da *Peça didática* foi a tematização da morte do aviador através da cena de palhaços, bem como a exibição dos filmes da *Dança de Morte*, de Valeska Gert, e um outro filme com mortes, que Brecht mandou repetir, depois da forte reação do público.

Provavelmente foi o contraste entre as imagens do filme e a crueldade cômica da cena de palhaços que provocou o público do show. Quando os espectadores, que cantavam juntos até este momento, foram confrontados com uma performance midiática sobre a violência extrema para a época, eles, de repente, se depararam com a responsabilidade de sua própria participação nesse processo. Dessa forma, a função da mídia no processo teatral como uma ruptura, como centelha interveniente, fica ainda mais evidente no momento da apresentação do que no *Voo de Lindbergh*.<sup>161</sup> (PRIMAVESI, 2015, p. 363)

Estas duas primeiras apresentações das primeiras peças da série de experimentos de peça didática demonstram como não somente foram influenciadas por formas e textos teatrais de diferentes culturas, mas também foram concebidas como espaços de experimentação com novas tecnologias em relação à dramaturgia, à estética e à representação performativa. No entanto, esse jogo com hibridações culturais e mediais não foi aplicado para fins em si mesmo, mas para criar uma nova relação com o público no momento da encenação fora do teatro institucional, bem como para criar novas perspectivas no processo de elaboração com atores:atrizes profissionais e amadores e o público. “A peça didática dispensa o caráter de trabalho da obra de arte burguesa [...]. A mutabilidade da arte, de seus produtores e do público faz parte do conceito. O foco não está no trabalho, mas no processo de aprendizagem que está desencadeado.”<sup>162</sup> (DÜMLING, 1985, p. 250)

### 2.3.3 O jogo com a alteridade

A mutabilidade do teatro, da sociedade, do estado, do indivíduo, do aparato e o ligado processo de aprendizagem nas peças didáticas, ou seja, nas peças de aprendizagem, demonstra-se no texto, nas fábulas e na prática. Quando Brecht faz as mudanças no texto do *Voo Sobre o Oceano* e substitui o nome do protagonista para ‘os voadores’, ele destaca a transformação no

<sup>161</sup> Tradução nossa. Citação original: Dabei war es wohl auch der Kontrast zwischen den Filmbildern und der komischen Grausamkeit der Clownsszene, was das Konzertpublikum provozierte. Als den bis dahin noch mitsingenden Zuschauern eine für damalige Verhältnisse extreme Medien-Performance über Gewalt zugemutet wurde, waren sie plötzlich mit der Verantwortung für die eigene Teilnahme an diesem Prozess konfrontiert. So wird die Funktion der Medien im Theatervorgang als Störung, als Dazwischenfunkt im Moment der Darstellung deutlicher noch als im LINDBERGHFLUG.

<sup>162</sup> Tradução nossa. Citação original: Das Lehrstück verzichtet auf den Werkcharakter des bürgerlichen Kunstwerks [...] Die Veränderbarkeit der Kunst, ihrer Produzenten wie des Publikums ist Teil der Konzeption. Nicht das Werk steht im Mittelpunkt, sondern der Lernprozess den es auslöst.

nível textual em riscar ‘Lindberghs’ e escrever em cima ‘*Flieger/* Voadores’. Desse modo, a transformação não é oculta, como um erro no passado que deveria ser escondido do:a leitor:a, tornando-se visível a mutabilidade e o modo processual da elaboração textual. Esse procedimento dramaturgico revela o *modus operandi* da forma teatral da peça didática e vira um elemento estético próprio da fábula.

FLIEGER  
DIE ~~LINDBERGH~~S: Ich besteige den Apparat.

Figura 18: Recorte do *O Voo sobre o Oceano*  
Fonte: BRECHT, 1963

Ao escrever: “Os voadores: Eu entro no aparato. Brecht joga com a singularidade e a pluralidade do indivíduo. Neste exemplo, demonstra-se, então, o constante trabalho com a vinculação do ‘eu’ com o coletivo, ou seja, o processo de negociação do desejo individual e das exigências do grupo, como também abordado por Brecht nas reflexões sobre escutar e fazer música. O único herói do voador vira uma voz múltipla e, na *Peça Didática de Baden-Baden*, o voador heróico desaparece junto com os mecânicos, atrás da denominação de *os caídos*. O herói está sendo desmontado em suas partes, igual à máquina voadora, cujas partes estão espalhadas pelo palco depois da queda. O indivíduo isolado e concluído é “um mito. O homem é um átomo eternamente desagregando e se auto-formando.”<sup>163</sup> (BRECHT *apud*. VASSEN, 2016, p. 49) A este respeito, Vassen aponta a afinidade com as ciências de Brecht e, neste caso, ao seu interesse nas descobertas físicas, bem como na transferência ao âmbito social: “Á-tomo e in-díviduo como originalmente ‘indivisíveis’ tornaram-se ambos ‘divisíveis’ no século 20 e estão, portanto, em interação com o seu ambiente e com outras pessoas.”<sup>164</sup> (VASSEN, 2016, p. 49) O indivíduo vira o ‘divíduo’, cuja característica é a pluralidade e complexidade interna que está se desfazendo, transformando e recompondo em relação com os:as outros:as. Igualmente como no conceito do transcultural, o eu não é mais uma entidade isolada, mas, realmente, se define pela interação social. Brecht delinea: “‘Eu’ não sou uma pessoa. Eu surjo

<sup>163</sup> Tradução nossa. Citação original: [Das kontinuierliche Ich ist] eine Mythe. Der Mensch ist ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom.

<sup>164</sup> Tradução nossa. Citação original: A-tom und In-dividuum als ursprünglich ‘unteilbares’ sind beide im 20. Jahrhundert ‘teilbar’ geworden und befinden sich dementsprechend in einer Wechselwirkung mit ihrer Umwelt, respektive mit anderen Menschen.

a cada momento, não fico em nenhum, eu surjo na forma de uma resposta permanentemente em mim, o que responde a algo que permanece permanente.”<sup>165</sup> (BRECHT *apud.* STEINWEG, 1976, p. 78) Nesta curta anotação, se demonstra a imagem do indivíduo que somente existe como ser social, ou seja, a substância do ‘eu’ entra em comunicação com o redor, por um meio, o qual resulta o caráter processual que carrega o potencial de aprendizagem.

O aspecto da difusão e a interrelação complexa, como salienta a noção da cultura híbrida, possibilita a transformação individual e desse modo social, pois tudo é conectado. No âmbito desses processos de alteração, Vassen fala de uma “rede de atos performativos [...] pertencentes a uma identidade culturalmente construída. Assim, a identidade faz parte de um processo dinâmico e interminável no contexto de constantes mudanças nas autoconstruções e construções alheias. As possíveis transformações são particularmente determinadas por elementos artísticos e estéticos.”<sup>166</sup> (VASSEN, 2016, p. 51) A ênfase nos aspectos da pluralidade, do híbrido e da alteridade em relação ao indivíduo, entre outros, permite a orientação para as contradições e, no contexto da produção teatral brechtiana, para as personagens na margem, ou seja, o associal.

Já nos 20 anos, Brecht revelou seu interesse pelas figuras contraditórias que não se encaixam na sociedade e, pelo contrário, exibem um comportamento associal. Surgiu a figura Baal, cuja característica é a atitude grosseira e que engana seus amigos e trata mal seus amantes, bem como todas as pessoas ao seu redor. Nos fragmentos das peças didáticas, *Maligno Baal*, *o Associal* e *O Declínio do Egoísta Johann Fatzler*, este caráter, que escolheu seu próprio lugar na margem da sociedade, foi sendo desenvolvido. “Também nestes textos, encontramos a postura do estranho e do “provocador”, quer dizer, egoísmo, associalidade extrema e rejeição de qualquer moral.”<sup>167</sup> (VASSEN, 2016, p. 54) Como desertor, Fatzler é um estrangeiro no seu próprio país e, junto com seus camaradas desertores ele se esconde do exército. Os quatro camaradas dependem um do outro para poder sobreviver, mas, mesmo nesta situação, Fatzler insiste em sua atitude obstinada e “ao fazer isso, ele se aliena de seu grupo e, finalmente, destrói a si e a ele, ao mesmo tempo.[...]”<sup>168</sup> (VASSEN, 2016, p. 54) Bem como nas primeiras peças

<sup>165</sup> Tradução nossa. Citação original: ‘Ich’ bin keine person. ich entstehe jeden moment, bleibe keinen, ich entstehe in der form einer antwort. in mir permanent was auf solches antwortet, was permanent bleibt.

<sup>166</sup> Tradução nossa. Citação original: Geflecht performativer Akte [...], die zu einer kulturell konstruierten Identität gehören. Identität befindet sich demnach in einem nie abgeschlossenen, dynamischen Prozess im Kontext sich ständig verändernder Selbst- und Fremdkonstruktionen. Mögliche Transformationen sind in besonderem Maße durch künstlerische und ästhetische Elemente bestimmt.

<sup>167</sup> Tradução nossa. Citação original: Auch in diesen Texten finden wir die Haltung des Außenseiters und des „Provokateurs“ wieder, d.h. Egoismus, extreme Asozialität und Ablehnung jeglicher Moral.

<sup>168</sup> Tradução nossa. Citação original: damit entfremdet er sich von seiner Gruppe und zerstört sie letztlich und zugleich auch sich selbst [...].

didáticas, os textos fragmentários, desde os anos 70, despertam interesse pela prática pedagógica e a relação conflituosa do indivíduo ao grupo, ou seja, à sociedade e a marginalização e estranheza, seja autoescolhida ou não, e essas são as questões principais que estão sendo examinadas nos laboratórios estéticos. Neste contexto, encontra-se também o comentário pedagógico de Brecht, de que as peças didáticas primeiramente foram elaboradas para crianças e amadores ou, pelo menos, não em primeiro lugar, para a apresentação de atores: atrizes profissionais.

A partir do jogo teatral, com a variedade de posturas, podemos encontrar e examinar no próprio corpo, especialmente, aquelas que estão de modo contraditório, conflituoso e de fricção. Ao contrário à alienação negativa, promovida pela sociedade capitalista e pelas condições de trabalho em relação à industrialização, na prática com as peças didáticas se busca “[...] o ser estrangeiro como experiência da própria multiplicidade, enfatizando-o como parte de todo ser humano e mostra a possibilidade de uma atitude produtiva em relação à estranheza.”<sup>169</sup> (VASSEN, 2016, p. 53) No espaço estético é investigado o alheio em si a partir de gestos performáticos em relação às situações sociais.

Deixa-se formular a tese que, mais do que no jogo e na observação do evento teatral, na prática de peça didática podem ser desenvolvidas *alteridade, diversidade e diferença* como possibilidade de transformação social e individual, através da inversão de papéis, da autopercepção e da percepção dos outros, e, também, através do confronto com um texto poético "estrangeiro", ou seja, através de uma mudança de perspectiva.<sup>170</sup> (VASSEN, 2016, p. 53)

Em relação às reflexões sobre a arte de atuação, Brecht fala sobre a autopercepção e percepção externa em relação ao efeito de distanciamento e à descoberta científica: “Espectadores e atores não devem se aproximar, devem se afastar uns dos outros. Todos devem se afastar de si mesmos, caso contrário, desaparece o necessário susto para a descoberta.”<sup>171</sup> (BRECHT, GBA 21, 1992 p. 280) A partir da autoalienação consciente e da visão distanciada, podem ser interrogadas posturas e convicções aparentemente fixas e entendidas como alteráveis. “O objetivo e a atitude do efeito-V é olhar para o cotidiano e o familiar da perspectiva

<sup>169</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] das Fremdsein als Erfahrung der eigenen Vielheit, betont das Fremde als Anteil jedes Menschen und zeigt die Möglichkeit einer produktiven Haltung zur Fremdheit.

<sup>170</sup> Tradução nossa. Citação original: Noch stärker als im Theater-Spielen und Theater-Wahrnehmen, so die These, können sich in der Lehrstück-Praxis durch Rollentausch, Selbst- und Fremdwahrnehmung, aber auch durch die Konfrontation mit einem ‘fremden’ poetischen Text, d.h. durch Veränderung der Perspektive, *Alterität, Diversität* und *Differenz* als Möglichkeit für gesellschaftliche und individuelle Veränderung entwickeln.

<sup>171</sup> Tradução nossa. Citação original: Nicht nahekommen sollten sich Zuschauer und Schauspieler, sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selbst entfernen, sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.

do estrangeiro.”<sup>172</sup> (HEEG, 2017, p. 21) Por isso, o jogo com o efeito-V e a postura distanciada também são pressupostos para a prática com a peça didática. Para possibilitar este olhar alheio, de um lado Brecht elaborou uma dramaturgia de reencenação e de demonstração, como no *Voo Sobre o Oceano* (BRECHT, 1963, p. 7), no qual os voadores estão sendo convocados pelo rádio a repetir sua viagem...

*RÁDIO: A comunidade lhe pergunta: repitam  
o primeiro sobrevoo do oceano*<sup>173</sup>

...ou em *A Decisão* (BRECHT, 1963, p. 322), na qual o ‘coro de controle’ solicita aos quatro agitadores demonstrar o rumo de acontecimentos que levou ao assassinato do camarada.

*O CORO DE CONTROLE: Descrevam como isso aconteceu e  
porquê, e vocês ouvirão nosso  
veredicto.*<sup>174</sup>

Desse modo, o gesto de demonstração que deve ser utilizado pelos:as atores:atrizes já estão incorporadas no próprio modo de apresentação. Por outro lado, a dramaturgia também promove a prática de peça didática que incentiva experiências fronteiriças a partir da exibição de situações extremas de violência, morte e associalidade.

No processo de jogo na peça didática, os:as participantes fazem experiências fronteiriças e vivenciam situações de crise de autoconhecimento na passagem do estranho para o conhecido e vice-versa. Para fazer experiências, o existente, o conhecido deve ser destruído; sem negação ou negatividade, a produção de experiência não é possível.<sup>175</sup> (VASSEN, 2016, p. 45)

Na experiência da situação de crise e do estranho é incluído o susto, que leva à reflexão crítica e à descoberta de atitudes de perspectivas novas. Para Brecht, a confrontação com o estranho, seja no espaço teatral ou no espaço social, é a força motivadora para a transformação.

<sup>172</sup> Tradução nossa. Citação original: Das alltäglich Gewohnte und Vertraute aus der Haltung des Fremden zu betrachten, sind Ziel und Haltung des V-Effekts.

<sup>173</sup> Tradução nossa. Citação original:

RÁDIO: Das Gemeinwesen bittet euch: wiederholt  
Die erste Befliegung des Ozeans

<sup>174</sup> Tradução nossa. Citação original:

KONTROLLCHOR: Stellt dar, wie es geschah und warum, und ihr werdet unser Urteil  
hören.

<sup>175</sup> Tradução nossa. Citação original: Im Lehrstück-Spielprozess machen die Teilnehmer\*innen Grenzerfahrungen und erleben Krisensituationen im Übergang vom Fremden zum Eigenen und vice versa. Um Erfahrungen zu machen, bedarf es der Destruktion von Vorhandenem, Altbekanntem, ohne Negation bzw. Negativität ist eine Erfahrungsproduktion nicht möglich.

Para a prática de peça didática isto significa que o jogo com a alteridade, que resulta do jogo teatral de repetição e de demonstração, bem como assumir diferentes posturas e atitudes, demonstra-se como essência da intenção estética-pedagógica.

## 2.4 INTERLÚDIO/ Peça didática: *O Voo Sobre o Oceano* – A travessia no espaço urbano

Em cima da rampa mais alta da pista de skate começa o percurso de quatro aviadoras que têm de enfrentar os perigos da viagem em uma travessia de 3.000 quilômetros de oceano com seu carrinho de compras, ou seja, com seu avião chamado *Espírito de São Luiz*. Iluminadas pela luz de sinalizadores de estádio, as aviadoras recitam o último trecho da peça didática *O Voo Sobre o Oceano* junto com os:as atores:atrizes que, neste momento, representavam a parte do rádio. Assim, a fábula desenrola-se na pista municipal de skate de Nova Iorque a partir do *Relatório Sobre o que Ainda Não foi Alcançado*.



Figura 19: *Voo Sobre o Oceano*. As aviadoras, 2017  
Fonte: youtube, Ana Dorst – Voo Sobre o Oceano

Depois da apresentação das aviadoras e o avião, que irá levá-las de Nova Iorque até Paris, o público é convidado a se deslocar junto aos:às atores:atrizes. Os:as espectadores:as descem pela escada ou escorregam na rampa de skate, que serviu como galeria do público, e seguem as instruções do elenco para acompanhar as próximas cenas.

Longe dos continentes, as aviadoras são expostas aos elementos, como às condições do tempo, por exemplo, e logo são desafiadas pelo nevoeiro que as quer convencer a voltar atrás. Dois atores amarrados e sustentados na rampa por um tecido acrobático tentam intimidar as aviadoras.



Figura 20: *Voo Sobre o Oceano*. O nevoeiro, 2017  
 Fonte: youtube, Ana Dorst – Voo Sobre o Oceano

*O NEVOEIRO (RÁDIO): Eu sou o nevoeiro, e deves contar comigo  
 Todo aquele que via sobre as águas  
 1000 anos e nunca seu viu  
 Quem pretendesse atravessar os ares!  
 Afinal, quem é você?  
 Mas nós cuidaremos  
 Para que, de agora em diante, ninguém mais torne  
 a voar por aí!  
 Eu sou o nevoeiro.  
 Retorne!*

*OS AVIADORES: [...]*  
*Se não houver perspectiva,  
 Não continuarei lutando  
 Ser coroado ou terminar coberto de coroas  
 Para mim não é alternativa  
 Mas por enquanto  
 Não volto atrás.  
 (BRECHT, 1988, p. 170)*

Mas o nevoeiro não consegue parar as aviadoras, então ele chama a nevasca. E o nevoeiro chega do outro lado da pista de skate, representado pela dança de tecido de uma ator. Porém, nem a nevasca, nem o sono podem parar as aviadoras no seu caminho através do oceano. Atrás do elenco, os skatistas continuam fazendo suas manobras e, desse modo, viram parte da cena teatral, ou, ao contrário, a cena teatral vira parte da rotina dos skatistas.

Na cena da *Ideologia*, a encenação busca não somente usar a pista de skate como um lugar de arquitetura e obstáculos interessantes para escolhas cênicas, mas também quer fazer referências à cultura *Hip Hop* como o *break dance* ou a batalha de rima, que se relacionam com

a cultura do skate. No texto da peça didática, a cena da *Ideologia* é dita pelos aviadores, porém na encenação está arranjada como batalha de rimas entre as aviadoras e o coro, acompanhada pela trilha sonora de uma DJ, alocada em cima de uma rampa com sua mesa de som.

Na última cena, o coro espera a chegada do avião em Paris e, acompanhado pela fumaça do sinalizador de estádio, a trilha sonora da DJ e o som dos skates, comemora junto com os:as espectadores:as a chegada das aviadoras.

A pista de skate, que em 2017 serve como espaço cênico para esta encenação de *O Voo Sobre o Oceano* das:dos alunas:os da turma III da Escola de Teatro Faces, uma escola de teatro municipal, sob a direção de Ana Dorst, situada na cidade de Primavera do Leste, no estado de Mato Grosso.<sup>176</sup> Fundada em 1986, Primavera do Leste é uma cidade relativamente nova e caracterizada pela produção agrícola. Em uma conversa virtual, Ana Dorst conta como foi estabelecida uma cena teatral nesta cidade com poucos locais públicos de cultura por meio da instauração da Escola de Teatro Faces. Ao longo do anos, a equipe conseguiu estabelecer vínculos com a prefeitura da cidade, criar uma estrutura de turmas para alunos:as adolescentes e organizar um festival teatral que acontece regularmente. O fato de um grupo de adolescentes e adultos jovens estabelecerem estruturas para sua própria cena teatral na cidade, vale dizer, até hoje lutando por recursos municipais, despertou meu interesse. Como fala Boal: “Cidadão não é aquele que vive em sociedade – é aquele que a transforma!” (BOAL, 2008, p. 22) Não aceitando o status quo da situação cultural em Primavera do Leste, limitada somente a quem tinha “*condições financeiras de pagar um cursinho, uma aula de inglês ou de dança*” (DORST, 2021), o grupo criou a espaço teatral que é ligado à relações sociopolíticas.

*Ana Dorst: [...] Acredito muito no teatro, nessa questão de transformar a pessoa, porque eu vim disso. Foi o teatro que me inspirou a busca pelo estudo. A escola de teatro foi meu primeiro emprego e continua sendo. Hoje coordeno vários adolescentes. Tem algo muito grande por trás de fazer teatro. Na escola do Centro Cultural tem quatro, cinco turmas. Nas turmas tem gente da classe alta, média e baixa, vai ter gente que não tem nada. Dentro de O Voo Sobre o Oceano, a peça que eu montei, eu tinha uma aluna que a mãe sempre trazia de carro para o ensaio. Mas eu tinha cinco alunos que vinham ensaiar de bicicleta do bairro Primavera que fica de 3 a 4 quilômetros daqui. Eles vinham do centro da cidade até a pista de skate, onde a gente ensaiou. Eles decidiram se manter firmes. Era o que eu fazia também em 2009, quando dava aula num bairro distante. Eu saía de bicicleta, dava aula*

<sup>176</sup> Turma III da Escola de Teatro Faces, *Voo Sobre o Oceano*, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmQytZKM5SQ>, Acesso em: 4/3/2023

*de manhã, voltava para almoçar e, à tarde, retornava para as aulas. Digo porque me mudou sim, me mudou e acho que mudou muitas realidades de pessoas daqui. [...]*

Já antes de encenar *O Voo Sobre o Oceano*, o grupo do Teatro Faces era acostumado a usar espaços públicos para apresentar suas peças teatrais, por não haver um espaço de teatro com palco e auditório. “Então, antes do Voo acontecer na pista de skate, já existiam espetáculos teatrais em bairros, casas abandonadas, na piscina ou na rua.” (DORST, 2021) Desta forma, depois das primeiras leituras do texto e alguns ensaios no Centro Cultural, o grupo procurou um lugar na cidade para apresentar e Ana Dorst encontrou a pista de skate, na qual o grupo continuou seus ensaios nos horários da tarde, antes do lugar ser ocupado pelos skatistas.

*Ana Dorst: [...] Eu fui pedindo liberação para uma pessoa da pista de skate, que era o cabeça e que conseguia conversar com todos os skatistas. Deu super certo, era sempre livre e quando começava a encher a gente parava, se reunia e juntava as coisas. Mesmo a gente estando em cena, eles passavam por nós e nunca aconteceu nenhum acidente. A coisa mais linda que vi naquela pista de skate, que eu nunca consegui reproduzir, foi aquele momento em que um skatista passou por cima da sonoplasta que estava em um dos lugares mais altos da pista de skate.*

O entrelaçamento de elementos teatrais e elementos da cultura urbana que acontece na apresentação de *O Voo Sobre o Oceano* na pista de skate municipal nos remete às ideias de Néstor García Canclini sobre as culturas híbridas. As/os jovens da cidade conversam entre si através de diferentes manifestações culturais, inspirando-se na criação de momentos de hibridação estética. Neste contexto, nos chama atenção, também, o objeto cênico do carrinho de compras que serve como avião. Pendurado e cheio de coisas necessárias para a viagem, o objeto cênico remete a um carrinho de uma pessoa desabrigada caminhando pela cidade. Como estas pessoas, que vivem à margem da sociedade e são acusadas de malucas, as aviadoras da peça são chamadas de loucas.

*AMÉRICA (RÁDIO): É verdade, como dizem, que você levava  
Somente um chapéu de palha e também  
Que você subiu no avião como um louco? Numa  
Lata velha você quer  
Atravessar voando pelo Atlântico?  
[...] (BRECHT, 1988, p. 167)*

Desse modo, a encenação é determinada, sobretudo, pela pista de skate como um lugar relacionado à cultura urbana contemporânea da cidade de Primavera. Por outro lado, é definida pelo modelo textual da peça didática, escrita na Alemanha da primeira metade do século XX, que é estruturada entre textos dos aviadores e do rádio, ou seja, por outros elementos interlocutórios. A partir de improvisações na pista de skate com o material textual surgiram as escolhas teatrais, como descreve Ana Dorst.

*Ana Dorst: [...] Em 2016, na pista de skate estava um movimento muito legal, onde semanalmente tinha encontros dos jovens para fazerem batalhas de rimas. Eles levavam a caixa de som e o microfone. Então, se a gente passasse ali por perto, podia ouvi-los batalhando. Uma das aviadoras, a Raquel, tinha amigos skatistas que batalhavam nas rimas. E, no meio do ensaio, a gente se deparou com a cena ideologia e pensamos em como fazer isso. A gente já tinha trazido elementos do skate e do espaço: Vamos pegar a batalha de rimas. A gente já tinha trazido o break, porque uma das aviadoras, a Gabriela, fazia aulas de break.*

Na elaboração das peças didáticas, Brecht e sua equipe trabalhou com materiais de diferentes fontes, fazia colagens de modelos de textos retirados de tempos e contextos culturais variados e, desse modo, criou um modelo novo. Na perspectiva brechtiana, este material deveria ser usado novamente e transformado para realizar uma nova criação. No entanto, na Alemanha, este uso de estilo brechtiano do material de Brecht é impedido até o septuagésimo aniversário de sua morte pois, a partir desse dia sua obra se torna de domínio público. A partir de 2026 os:as herdeiros:as de Brecht têm todos os direitos sobre sua obra e cuidam de um modo rígido de encenação da obra brechtiana, quer dizer, não é possível fazer alterações textuais. Porém, no exterior da Alemanha as determinações para encenações de peças brechtianas são mais livres e têm como resultado produções mais progressivas do que aquelas que acontecem nos palcos alemães. Neste contexto, Ana Dorst conta sobre o processo de encenação:

*Ana Dorst:[...] Até então, eu não sabia que a gente podia modificar a peça didática de Brecht, pois eu não tinha me aprofundado nos estudos da peça didática. Fomos investigando e só depois que eu fui descobrir, nossa, a gente conseguiu atualizar algo que Brecht já pedia lá. Eu tive muita dificuldade em alterar os nomes dos países, porque o aviador sai de Nova Iorque para Paris e no começo eu gostaria muito de mudar isso, trazer mais os nomes da região do Mato Grosso ou mesmo aqui do Brasil, fazer uma outra viagem. Mas eu falei: Não, eu*

*acho que eu não vou encarar isso agora. Modificamos o texto de Brecht a partir dos elementos que a gente tem aqui, do break e do Hip Hop.*

Junto com estas escolhas cênicas e estéticas, o grupo optou por criar uma atmosfera lúdica e humorística na encenação que parece contrariar a perigosa travessia do oceano, delineada na fábula. Certamente, neste aspecto da peça, podemos encontrar as ideias brechtianas que promovem o divertimento no ato teatral. Ademais, tem a interação com o público – que, como sabemos, pode ser usada em uma apresentação de peça didática, mesmo que não seja necessária – que exige dos:as espectadores:as o deslocamento durante o espectáculo e, desse modo, ser convidado à experiência na pista de skate de experimentar diferentes pontos de vista parece como realização de perspectivas brechtianas.

Ana Dorst e a turma III da Escola de Teatro Faces encenaram *O Voo Sobre o Oceano* pela primeira vez em 2016. Nesta apresentação o público ficou no mesmo lugar, na segunda encenação, em 2017, o grupo usou o espaço inteiro da pista de skate e convidou o público a se deslocar junto com o elenco.

*Ana Dorst: [...] Mas a ideia era o público experienciar essa trajetória dos aviadores que embarcaram. Então, era o público seguindo os atores, vivendo aquele espaço, porque tinham obstáculos. Eles tinham de subir uma rampa para poder sentar em cima de uma das partes da pista de skate e depois tinham que descer. Então uns escorregavam por uma das rampas, outros desciam uma escada e alguns pulavam.*

*Isabel: E o que o público achou disso? Eles:as achavam estranho que eles:as tinham de se deslocar?*

*Ana Dorst: Tinha gente que optou por não fazer esse percurso e ficou no lugar de 2016. Então, infelizmente, eles perderam quase metade do espetáculo, mas é uma decisão. A gente convidou. Outros assistiram de uma outra parte. Essa questão de escorregar a rampa também foi muito legal, porque eles estavam vivenciando aquilo: Eu nunca escorreguei por uma rampa de pista de skate, vou escorregar agora. A maior parte do público aceitou passar por todos esses obstáculos e fazer esse percurso que agradou bastante.*

Nas peças didáticas também presumimos o lado da didática não como doutrinação, mas como aprendizagem comum que busca levantar mais questões do que explicações. Podemos identificar este assunto na vivência de um espaço urbano desconhecido que tem suas próprias regras, das quais a maioria do público ainda não conhece ou muito menos fez parte.

Contudo, em relação ao texto da peça didática, a parte da reflexão interna do elenco também saiu prejudicada no processo de ensaio, conforme Ana Dorst.

*Ana Dorst: Eram poucas as vezes que a gente discutiu, hoje penso que eu preciso pontuar melhor nessa questão e debates sobre aquilo que está acontecendo no texto. [...]*

Neste contexto, notamos que o grupo optou tirar do texto dos aviadores na chegada em Paris a parte na qual eles pedem ao coro para levá-los a um lugar escuro para que a multidão não veja a exaustão em que se encontram. Quer dizer, a encenação termina com a comemoração do heroísmo das aviadoras, mas não se preocupa com o aspecto contraditório da “fraqueza natural” (Brecht, 1988, p. 182) do ser-humano levantado na peça didática.

No entanto, observamos que esta encenação de *O Voo Sobre o Oceano* na pista de skate é uma apresentação inovadora do material que, no original, seria uma peça didática radiofônica para meninos e meninas, levantando um aspecto de aprendizagem para o elenco adolescente.

*Ana Dorst: [...] Acho que a aprendizagem dos alunos foi o trabalho em grupo no coletivo. Todo final de ensaio a gente sentava e discutia sobre o processo daquele momento, o que havia acontecido no ensaio e o que precisava melhorar. O processo de aprendizagem deles com esse espetáculo foi olhar para o outro. Olhar também para o outro que ocupa aquele espaço há muito mais tempo que eles.*

### III. TEATRO-FÓRUM: INTERAÇÃO TEATRAL E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Devido à trajetória de vida de Augusto Boal, aos intercâmbios das/os praticantes do Teatro do Oprimido e à acessibilidade da técnica teatral, enquanto método pedagógico, o Teatro-Fórum virou a técnica teatral brasileira mais praticada no mundo inteiro. As cenas teatrais, ligadas à perspectiva ativista, encontram muitos pontos de ligação, em virtude da estrutura aberta do Teatro-Fórum, que, inclusive, está em contínua transformação. Em seguida, são delineadas as transgressões geográficas, temporais e estéticas que têm a ver com a elaboração do Teatro-Fórum, bem como com a práxis atual com esta técnica teatral, pedagógica e política.

#### 3.1 Ninguém volta do exílio - Augusto Boal

Augusto Boal nasceu em 1931 na cidade do Rio de Janeiro, filho de pais portugueses que migraram para o Brasil. Entre os anos de 1971 e 1986, Augusto Boal e sua família viveram exilados na América Latina e na Europa, inclusive tendo residido na terra natal dos seus pais. Foi nesse período que seu amigo Chico Buarque lhe mandou um carta-cantada:

*Meu Caro Amigo (Chico Buarque, 1976)*

*Meu caro amigo me perdoe, por favor*

*Se eu não lhe faço uma visita*

*Mas como agora apareceu um portador*

*Mando notícias nessa fita*

*Aqui na terra tão jogando futebol*

*Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll*

*Uns dias chove, noutros dias bate sol*

*Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta*

*Muita mutreta pra levar a situação*

*Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça*

*E a gente vai tomando que, também, sem a cachaça*

*Ninguém segura esse rojão*

*[...]*

Nesta letra, Chico Buarque aconselha seu amigo a não voltar do exílio, devido *a coisa no Brasil ainda estar preta*. Embora o jovem Augusto Boal tenha crescido em um ambiente de trabalhadores, ele não tinha que se preocupar com os sofrimentos reais da classe trabalhadora em relação a sua própria vida, da mesma forma que Bertolt Brecht. A infância de Boal foi marcada pela vivência em uma família de origem portuguesa, com valores da pequena

burguesia que chegou a uma certa prosperidade em relação ao trabalho do pai. Neste contexto, a formação de consciência política dentro da família não fez parte da sua infância e de seus três irmãos. Porém, a formação educacional que daria segurança econômica aos filhos do padeiro era uma preocupação central na vida da família. Desse modo, a paixão do jovem Augusto Boal em escrever contos e poesias, bem como dirigir pequenos espetáculos com o irmão, as irmãs e os:as primos:as teve que aguardar, pois ele decidiu estudar química e, aos 18 anos, começou sua graduação em Química Industrial.

Satisfazendo o desejo do pai - que iria financiar os estudos do filho – Boal opta por uma carreira segura. Nesta época, ele também começou a dar os primeiros passos na sua carreira profissional em teatro, escrevendo suas primeiras peças teatrais. Trabalhando no Diretório Acadêmico como Diretor do Departamento de Cultura, Boal conseguiu assistir a muitos espetáculos teatrais e pode se aproximar de artistas que admirava. (BOAL, 2000, p. 109) Como entre as funções de seu cargo incluía organizar palestras, Boal convidou “o dramaturgo que mais admirava, Nelson Rodrigues.” (BOAL, 2000, p. 110) Neste evento, no Instituto da Química, não participaram muitos:as ouvintes. Embora Boal tivesse vergonha por conta do fiasco do evento, ele fez amizade com o dramaturgo a quem deve parte do progresso de sua carreira teatral e o contato com outras figuras do teatro brasileiro. Na época, Boal chamava Nelson Rodrigues de “seu mestre” (BOAL, 2000, p. 110) e sentia-se afortunado por “o anjo pornográfico” (CASTRO, 1992) ter lido suas peças e até feito comentários. Através dessa amizade Boal pode conhecer atores:atrizes e o crítico de teatro Sábado Magaldi. Enquanto seus:suas novos amigos:as discutiram sobre as encenações que assistiram nos teatros do Rio de Janeiro, o jovem Boal escutava e aprendia.

Uma outra figura de teatro que influenciou a vida teatral de Augusto Boal foi o fundador do Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento. O encontro com o diretor e ativista dos direitos civis e humanos da população negra brasileira foi importante para Boal e seu trabalho artístico, principalmente em relação ao desenvolvimento das personagens em suas peças, construindo-as mais revoltadas. (BOAL, 2000, p. 113,114)

Em 1953, quando conseguiu uma bolsa do governo brasileiro para continuar seus estudos de química nos EUA, Boal foi para Nova Iorque. No entanto, não perdeu a oportunidade de desenvolver seu caminho de vida na carreira teatral e, já antes de ir para os EUA, entrou em contato com o professor de dramaturgia, John Gassner. Quando Gassner lhe respondeu que ministraria um curso de dramaturgia na Universidade de Columbia, a decisão de ir para Nova Iorque foi tomada.

Depois de um tempo descobriu que o autor negro, Langston Hughes, um ativista do movimento artístico da Harlem Renaissance, daria aulas no programa cultural da universidade. Como Abdias do Nascimento deu uma carta à Boal para passá-la à Hughes, o jovem estudante foi à aula. Ao fim da palestra, Boal entregou a carta e foi convidado pelo poeta afro-americano a participar de encontros de poesia e literatura negra no Harlem. Através destas reuniões conheceu mais poetas, atores:atrizes, dramaturgos:as e intelectuais que se uniam no combate contra o racismo e questões sociais.

Ao decorrer do ano, Boal mergulhou mais na cena teatral da cidade, o que lhe permitiu participar dos ensaios do Actors Studio. Embora já estivesse em contato com o ensino teatral de Stanislavski no Brasil, a aproximação com a práxis stanislavskiana no Actors Studio foi importante para o seu caminho teatral, podendo ser percebida mais tarde no Teatro de Arena em São Paulo. “Certamente, Boal foi profundamente influenciado pelo realismo e impressionado pela abordagem detalhada e disciplinada dos ensaios exigidos pelo Sistema Stanislavski [...].”<sup>177</sup> (BABBAGE, 2004, p. 8)

Boal anota em sua biografia:

Desde aquelas sessões, tenho fascínio por atores que vivem de verdade seus personagens - não fazem de conta. Ver o ator criando, metamorfoseando-se, dando vida às suas potencialidades adormecidas, é uma das maravilhas da natureza humana. É a melhor maneira de se entender o ser humano: ver o ator criar. (BOAL, 2000, p. 127)

Desenvolvendo suas habilidades na língua inglesa, Boal se integrou a um grupo de dez jovens dramaturgos:as, o Writers Group, ao qual se encontravam aos sábados para lerem e discutirem os próprios textos. Junto com este grupo, Boal montou seu primeiro espectáculo a partir dos textos próprios.

Além de todas essas atividades e os estudos da química, ele também seguiu com o curso de Gassner e lhe apresentou seus trabalhos dramáticos, para que o professor os avaliasse. Quando Gassner mostrou para Boal que estava vendo potencial em relação às suas peças, ele decidiu ficar mais um ano em Nova Iorque para poder aprender mais com o professor. Conforme o dramaturgo norte-americano, o fazer teatral não deveria ser guiado por “falsas percepções de realismo e teatralidade como polaridades opostas [...]. Gassner argumenta que o teatro, por sua natureza, explora tanto a ilusão quanto a anti-ilusão.”<sup>178</sup> (BABBAGE, 2004,

<sup>177</sup> Tradução nossa. Citação original: Certainly, Boal was deeply influenced by realism and impressed by the detailed and disciplined approach to rehearsals demanded by the Stanislavsky System [...]

<sup>178</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] false perceptions of realism and theatricalism as opposed polarities [...] Gassner argues that theatre by its nature exploits both illusion and anti-illusion.

p.8) Mesmo que o trabalho teatral de Boal, geralmente, seja entendido com anti-ilusionista e com influências maiores do teatro de Brecht e suas propostas do teatro épico, é importante ressaltar que as percepções de Gassner, bem como o teatro realista de Stanislavski, são fontes importantes do fazer teatral de Boal.

Logo depois do primeiro sucesso como diretor teatral, termina a sua estadia em Nova Iorque, em Julho 1955 e volta ao Rio de Janeiro, onde uma carreira na Petrobras o esperava. Porém, Boal não quis seguir este rumo e, mais uma vez, Nelson Rodrigues o ajudou, lhe arranjando um trabalho como tradutor para uma revista de crimes. No entanto, Boal não executou este cargo por muito tempo pois, em 1956, Sábato Magaldi ligou dizendo que propôs o nome de Augusto Boal como novo diretor do Teatro de Arena, em São Paulo, ao então diretor José Renato. Desse modo, Boal se tornou diretor do Teatro de Arena aos 26 anos, permanecendo no cargo até o teatro ser fechado pelo regime da ditadura militar, em 1970.

Mesmo com o desejo de montar *Hamlet*, a primeira peça que montou no pequeno teatro foi *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. E, para a preparação do elenco, Boal usou o Sistema Stanislavski: “A melhor maneira de ensaiar seria, desde o meu primeiro dia, praticar Stanislavski. [...] Stanislavski foi, desde minha estréia profissional, em setembro de 1956, e até o meu futuro, minha referência como diretor.” (BOAL, 2000, p. 141)

Segundo Costa (1996), o Teatro de Arena, criado em 1953, representava uma instituição importante no contexto do teatro brasileiro da época, em virtude de sua contribuição ao movimento que visava uma identidade artística popular. Neste contexto, Boal e o elenco do Teatro do Arena, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, participavam ativamente do movimento do teatro popular e buscavam uma forma teatral que incluísse os:as operários:as e os:as camponeses, ou seja, para e com pessoas que historicamente não fazem parte do público teatral.

O Teatro de Arena queria atingir as massas populares. [...] Boal queria trazer o grande público para ver suas peças, mas o Teatro de Arena era um espaço com apenas oitenta lugares. As limitações, entretanto, o levaram para uma investigação sobre a linguagem teatral além do espaço limitado do Arena, em outros bairros e cidades. Experiências como o Teatro Jornal dariam início à busca de uma prática que mais tarde ficaria conhecida como Teatro do Oprimido. (LIGIÉRO, 2013, p. 25)

Durante a diretoria de Boal, o Teatro de Arena passou por várias fases. Depois da busca de uma linguagem do:da ator:atriz realista e a montagem de peças estrangeiras, foram desenvolvidos espetáculos a partir de textos brasileiros, resultando, entre outros, no seminário de dramaturgia, iniciado no Arena. Neste contexto, Boal ocupou-se mais profundamente com

o teatro brechtiano, que virou mais uma fonte de inspiração para seu trabalho teatral. No ano de 1957, o Teatro de Arena entrou em um momento de crise, porém, o elenco conseguiu se recuperar, seguindo sua visão de teatro popular brasileiro. Segundo Boal:

O segundo semestre de 1957 não foi bom. Com o teatro pequeno, o sucesso não era suficiente para segurar a folha de pagamentos do mês seguinte. Nosso Curso de Dramaturgia dava seus primeiros frutos. Com o Laboratório buscávamos formas brasileiras de atuar, mas as peças eram estrangeiras. Crise! Ou vai ou racha. Ou nos afirmamos como somos ou fechamos! Decidimos montar *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri. (BOAL, 2000, p. 158)



Figura 21: *Eles Não usam Black-Tie* e *Chapetuba F. C.*, 1959  
Fonte: Acervo Augusto Boal

O enredo de *Eles Não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, se desenvolve em uma favela paulista dos anos 50, onde pai Otávio e filho Tião têm uma disputa em relação a uma greve de operários. A narrativa expõe o conflito de gerações, bem como os conflitos sociais e coloca no centro da ação a vida das famílias trabalhadoras marginalizadas no subúrbio da metrópole. “Pela primeira vez, o ambiente da favela não serve como decoração romântico-exótica no palco, mas como morada da classe operária que, como homens de carne e sangue, são envolvidas em conflitos concretos, resultados da industrialização rápida.”<sup>179</sup> (HILGER, 1991, p. 78) A peça estreou em 1958, no Teatro de Arena, sob a direção de José Renato e foi um marco importante para o teatro político brasileiro, bem como um sucesso popular.

<sup>179</sup> Tradução nossa. Citação original: Zum erstenmal gelangt das Favela Milieu nicht in romantisch-exotischer Ausschmückung auf die Bühne, sondern als Wohnstätte der Arbeiterklasse, die als Menschen aus Fleisch und Blut in konkrete Konflikte involviert sind, die sich aus der rapiden Industrialisierung ergeben.

Outras produções artísticas importantes de Boal durante sua direção no Teatro de Arena foram os musicais como o *Show Opinião* (1964), no qual cantava Maria Bethânia como substituta de Nara Leão e o *Arena conta Zumbi* (1965), com música de Edu Lobo. Conforme Boal, “o Opinião foi o primeiro protesto teatral coletivo coerente contra a desumana ditadura, que tanta gente assassinou e torturou, quanto empobreceu o povo e destruiu o que antes chamávamos Pátria.” (BOAL, 2000, p. 228)



Figura 22: Cartaz, *Show Opinião*, 1964  
Fonte: Acervo Augusto Boal



Figura 23: *Arena conta Zumbi*, 1965.  
Fonte: Acervo Augusto Boal

*Arena conta Zumbi*, espetáculo que também foi apresentado nos Estados Unidos, no México e na Argentina, em 1969 e 1970, quando não foi mais possível apresentar no Brasil em razão da ditadura militar, marcou o começo de uma pequena série de espetáculos de *Arena conta e canta*. A peça não somente foi revolucionária em termos de conteúdos políticos e sociais, mas também em relação à introdução da técnica teatral do Sistema Curinga no qual cada ator:atriz atua em cada personagem.

Ideologicamente e esteticamente, *Arena Conta Zumbi* foi uma produção ambiciosa. Ariana pretende reforçar a identidade amplamente compartilhada de seu público regular - jovem, idealista e politicamente de centro-esquerda - por meio da alegoria histórica. Zumbi traçou paralelos vívidos entre os ataques à colônia e as táticas dos militares brasileiros na época do golpe e depois, e ao

celebrar a rebelião no passado, procurou estimular a resistência no presente.<sup>180</sup>  
(BABBAGE, 2004, p. 13)

Desde o golpe militar de 1964 a equipe do Teatro de Arena foi perseguida pelo regime e quando foi fechado o Parlamento, em 1968, a Arena foi acuada pela censura até que a montagem de peças quase não fosse mais possível. Nesta situação, o Núcleo 2 da Arena inventou o Teatro-Jornal, em 1970, que mais tarde se tornou uma técnica do Teatro do Oprimido. O Núcleo 2 surgiu de um curso de interpretação, introduzido por Heleny Guariba, quem foi assassinada pelo regime militar, em 1971, e por Cecília Thumim Boal, quem entrou na equipe do Teatro de Arena, em 1966, e se tornou a esposa de Augusto Boal. Sob o título de *Teatro-Jornal - 1. Edição*, foram mostradas peças à noite sobre notícias publicadas pela manhã do mesmo dia “em qualquer lugar, longe da polícia: atrás da igreja, na sala de anatomia da Faculdade de Medicina - o cheiro insuportável do formol afastava militares - em casa de operária, padre ou professor.” (BOAL, 200, p. 271) Dentro do Teatro de Arena, Boal ensaiou a peça *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, a segunda montagem da peça de Brecht no Arena, depois da malograda tentativa de montar *O Círculo de Giz Caucásiano*, quando Boal foi aprisionado pelo regime militar, saindo do teatro. Boal descreveu a situação:

Acabando o ensaio, Cecília me telefonou. As milanesas estavam cheirosas. Fui pisando em ruas molhadas. Na Amaral Gurgel - fazia escuro e chovia - três homens armados saíram de um fusca. Dois, reconheci: interioranos que nunca tinham ouvido falar de Eurípedes. Torcendo meu braço, perguntaram se ia ser necessário me algemar ou se eu iria por bem. Não tive escolha: foi sequestro. Eu estava preso. (BOAL, 2000, p. 272)

Cecília e o filho Fabian somente souberam da detenção quando seu irmão, na época, oficial do exército na reserva, o achou no Departamento de Ordem Política e Social e também publicou a detenção nos jornais. Por três meses, Augusto Boal ficou preso no Presídio Tiradentes, onde foi “recebido por quinze companheiros: 'Bom que você veio: a cama do Arena ficou vazia hoje de manhã, Isaías foi transferido. Você herda a cama, as xícaras, os chinelos... A escova de dentes ele levou. Egoísta.'” (BOAL, 2000, p. 281) Depois de “Arthur Miller redigir uma carta enviada à ditadura e tê-la publicada nos Estados Unidos” (BOAL, 2000, p. 280), que também foi assinada por centenas de artistas internacionais, Boal foi liberado e conseguiu sair do país junto com a família. Ainda quando Boal estava na prisão, a equipe do Arena aceitou um

<sup>180</sup> Tradução nossa. Citação original: Ideologically and aesthetically, Arena Conta Zumbi was an ambitious production. Ariana aims to reinforce the broadly shared identity of this regular audience - young, idealistic and politically left of center - by means of historical allegory. Zumbi drew vivid parallels between the attacks on the colony and the tactics of the Brazilian military at the time of the coup and later, and by celebrating rebellion of the past sought to stimulate resistance in the present.

convite para mostrar *Arena conta Zumbi e Teatro Jornal - 1. Edição*, em Nancy, França. Ele se juntou aos:às atores:atrizes e não voltou para o Brasil por um longo tempo. Durante uma turnê do Teatro do Arena na Argentina, Augusto e Cecília se conheceram e, quando a família se exilou em Buenos Aires, em 1971, eles tiveram a possibilidade de ficar em um apartamento dos sogros de Boal. Os cinco anos em Buenos Aires foram um período difícil para ele, pois se sentiu redundante: “Sensação estranha: a cidade não precisava de mim! Se não existisse, eu não faria falta. Na minha terra eu fazia diferença, mesmo mínima. Em Buenos Aires, nenhuma.” (BOAL, 2000, p. 289) Porém, visto de fora, o tempo parece produtivo, considerando, por exemplo, as viagens de trabalho para Nova Iorque, onde encenou sua peça *Torquemada*, que descreve suas experiências de tortura durante a prisão.



Figura 24: *Torquemada*, 1971  
Fonte: Acervo Augusto Boal,



Figura 25: *Torquemada* em Berlim  
Fonte: Acervo Augusto Boal

Na Argentina, Boal trabalhava como professor e diretor e quando a montagem de peças abertamente críticas ao regime político também se tornou perigosa, um dos seus atores fez a proposta de fazer o teatro invisível, que depois virou uma das técnicas do Teatro do Oprimido. Desse modo, o grupo realizou vários espetáculos de Teatro Invisível nos espaços públicos e um deles foi montado em um supermercado como adaptação do poema de Brecht *A Compradora* (1934), que fala de uma velha senhora que não tem dinheiro para comprar comida, mas, mesmo assim, vai na loja para mostrar sua situação.

*A Compradora*

*[...]Colocando os pãezinhos junto ao pão e os alhos franceses juntos ao couve e só*

*Quando foi somado, eu suspirei*

*Tateando em minha bolsa de couro com meus dedos rígidos*

*E admiti, balançando a cabeça, que meu dinheiro não era suficiente*

*Para pagar o pouco e fui embora da loja*

*Balançando a cabeça, vista por todos os clientes.*

*Eu disse a mim mesmo:*

*Quando todos nós, que não temos nada*

*Não mais aparecem onde tem a comida*

*Se poderia pensar que não precisamos de nada*

*Mas se viermos e não pudermos comprar nada*

*Se sabe.*

Boal se lembrou desse poema de Brecht, mas interpretou errado ou não se lembrou muito bem e recontou a história da velha senhora no supermercado, de modo que, quando ela chegou na caixa com suas compras, dizia que, na verdade, não precisava de nada. Na interpretação de Boal, a velha senhora ficou com “vergonha e escondia a verdade: tinha fome!” (BOAL, 2013) e seria o poeta que ao final dizia ser importante que a senhora tivesse revelado sobre a sua fome e miséria. Realmente, Brecht designou o poema indicando o perfil que a senhora tinha, mesmo, ou seja, totalmente consciente da situação e da injustiça. Ela não tinha vergonha, ao contrário ela tinha a coragem de mostrar sua pobreza. Boal e sua equipe retomaram este tema e criaram sua peça.

Só que, ao invés de representar a peça em um teatro, nós a representamos dentro de um supermercado, com alguns atores na fila, outros do lado de fora, e o jovem protagonista, face à face com a moça do caixa – esta, sim, uma espectadora. Ninguém sabia que se tratava de uma cena ensaiada – a ficção penetrava na realidade. A peça existia como tal, porém os fregueses e empregados do mercado, não sabendo que se tratava de teatro, intervinham obrigando os atores a improvisarem novas ações. Todos os presentes participaram intensamente nos debates sobre a fome, o desemprego e a justiça social. (BOAL, 2013)

Apesar do equívoco de interpretação inicial, Boal segue a intenção de Brecht. “O 'Teatro-Invisível' – como chamamos a este procedimento – estava premonitoriamente intuído no poema de Brecht. O que o poeta disse que deveria ser feito, fizemos!” (Boal, 2013)

Durante a estadia na Argentina, Boal fez uma viagem de trabalho para o Peru, para trabalhar no projeto de integração da alfabetização informacional (ALFIN), em 1973. Neste contexto, foram criados o Teatro Imagem, bem como o Teatro-Fórum e o Teatro do Oprimido foi publicado como livro. O projeto ALFIN, iniciado pelo então governo peruano, buscava a

difusão de um conhecimento holístico, conforme as propostas da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire e contou com várias formas de linguagens, como a música, a fotografia e, também, o teatro. Como os:as participantes do projeto falavam vários idiomas, Boal introduziu a ausência de fala no Teatro Imagem, como modo de se comunicar artisticamente.

Boal e Freire encontram-se em 1960, quando Boal trabalhava no Centro Popular de Cultura, em Recife. Freire relatou esse encontro: “Conheci Augusto Boal nos anos sessenta, ainda muito jovem. Já naquela época, tinha grande admiração pela genialidade que anunciava no teatro, pela seriedade que já vivia, pela coerência com que diminuía a distância e entre o que dizia e o que fazia.” (FREIRE *apud*. TEIXEIRA, 2007, p. 118) Mesmo sem nunca trabalharem juntos, Boal e Freire se mantiveram amigos e se visitavam durante o tempo de exílio. Depois da morte de Paulo Freire, Boal notou: “Com a morte de Paulo Freire, perdi meu último pai. Agora só tenho irmãos e irmãs.”<sup>181</sup> (BOAL *apud*. BABBAGE, 2004, p. 19)

Mesmo que a família Boal tivesse estabelecido, razoavelmente, sua vida na Argentina e Cecília Boal conseguiu um trabalho como coautora de “um programa infantil para a TV” (BOAL, 2000, p. 299), Augusto Boal quis sair do país. Embora ele tenha produzido vários livros nesta época, quase foi impossível trabalhar artisticamente. Como o seu velho passaporte venceu, ele teve que solicitar um novo, para poder sair do país. Boal aguardou mais de dez anos “em uma clima que gradualmente se tornou mais perigoso”<sup>182</sup> (BABBAGE, 2004, p. 22) e somente conseguiu um novo passaporte devido às boas relações. Quando o documento chegou, a família, que com o recém nascido filho Julian contava com quatro pessoas, partiu para Portugal, em 1976, onde Augusto Boal tinha a perspectiva de um contrato de longo prazo para trabalhar como diretor artístico do teatro A Barraca. “Ele continuou a ensinar, agora no Conservatório Nacional de Lisboa. No entanto, houve retrocessos contínuos. Os ministérios da Cultura e da Educação elogiaram a obra e prometeram apoio, mas depois retiraram verbas e terminaram contratos.”<sup>183</sup> (BABBAGE, 2004, p. 22)

<sup>181</sup> Tradução nossa. Citação original: With Paulo Freire’s death I lost my last father. Now I have only brothers and sisters.

<sup>182</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] in a climate that became steadily more dangerous.

<sup>183</sup> Tradução nossa. Citação original: He carried on teaching, now at the National Conservatory in Lisbon. However, there were continual setbacks. The Ministries of Culture and Education praised the work and promised support, but later withdrew finances and terminate contracts.



Figura 26: Augusto Boal e Cecília T. Boal, 1976  
 Fonte: Acervo Augusto Boal,

Apesar desses recuos, Boal continuava a trabalhar viajando, espalhando o Teatro do Oprimido pela Europa. “Trabalhava na Escandinávia, Bélgica, Alemanha, Itália e França, ministrando oficinas, ensinando em instituições de atuação e formando professores:as. Os temas tratados foram variados, como desemprego [...] racismo, crianças, espaço público, sindicatos e greves.”<sup>184</sup> (STAFFLER, 2009, p. 97)

Em Lisboa, Augusto e Cecília Boal, receberam vários:as amigos:as e familiares, como faziam já em Buenos Aires, entre eles, também, Paulo e Elisa Freire. Embora houvessem essas reuniões e Boal estivesse junto da família, muitas vezes, ele se sentia sozinho durante suas viagens e as conversas nos encontros com os:as amigos:as, geralmente, giravam em torno do terror, dos assassinatos e suicídios. Em relação a essa experiência, Boal escreveu a peça *Murro em Ponta de Faca* (1978).

Em Portugal, outra vez me senti por demais sozinho - escrevi uma peça em que me via de longe: Murro em ponta de faca. Olhava distante, na bruma. Sentia o vento e o frio da viagem sem fim. Peça circular, nela não sou ninguém: sou todos, sou a que se mata e sou o sobrevivente. Escrevi o Murro em Lisboa quando exilados se suicidavam. Tribo de solitários, tão juntos, iguais: tão sós! Exílio é meia morte, como a prisão é meia vida! (BOAL, 2000, p. 295)

<sup>184</sup> Tradução nossa. Citação original: Er arbeitete in Skandinavien, Belgien, Deutschland Italien und Frankreich, gab Workshops, unterrichtete an Schauspielinstitutionen und trainierte Lehrerinnen und Lehrer. Die behandelten Themen waren vielfältig, es ging um Arbeitslosigkeit [...] Rassismus, Kinder, den öffentlichen Raum, Gewerkschaften und Streiks.



Figura 27: *Murro em Ponta de Faca*, Schauspielhaus Graz, Áustria, 1981

Fonte: Acervo Augusto Boal

Nesta peça, Boal desenha a vida e a trajetória do exílio político de três mulheres e três homens brasileiras: os pelo Chile, Argentina e França. *Murro em ponta de faca* estreou em São Paulo, em 1978, montada pela Companhia de Teatro Othon Bastos e com música de Chico Buarque. Nos anos oitenta, a peça rodou a Europa, se apresentando, inclusive, no Schauspielhaus Graz, na Áustria.

Em 1978, Augusto Boal foi convidado pelo crítico francês Bernard Dort para dar aulas sobre o Teatro do Oprimido na Universidade Sorbonne Nouvelle, em Paris, que, em seguida, se tornou um livro em francês. Desse modo, a família se mudou novamente e, dessa vez, ficou em Paris por seis anos, antes de voltar para o Brasil. Para a elaboração do Teatro do Oprimido, a estadia de Boal na França foi extremamente fértil, onde criou o CEDITADE – Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression, em 1979, que em 1985 foi renomeado de Centro de Teatro do Oprimido - Paris (CTO-Paris). Neste âmbito, Boal teve a possibilidade de trabalhar sistematicamente com artistas e intelectuais e o Teatro do Oprimido foi desenvolvido a partir de experimentações com diferentes técnicas em relação às tradições estéticas e formações artísticas da equipe francesa.

Cecília Boal começou os estudos de psicologia e se tornou psicóloga na França e participou, essencialmente, nos desenvolvimentos do Teatro do Oprimido, mesmo que ela negue essa enorme influência, mais tarde, em uma entrevista.

Quer dizer, sempre houve um diálogo, não só comigo, mas com todas as pessoas que trabalharam com ele [Augusto], mas ele tinha ideias muito claras e as executava. Então, hoje é difícil para mim me reconhecer como protagonista do trabalho dele, apesar de ter trabalhado muito com ele, primeiro

como atriz e depois em muitas outras funções. Sim, participei das oficinas, ministrei oficinas e trabalhei como mediadora para muitos grupos na França; quando voltamos para o Brasil, também o acompanhei em suas primeiras experiências de trabalho, mas é difícil para mim dizer o quanto minha participação foi importante ou não.<sup>185</sup> (C. BOAL *apud.* CORZO e TRONCOSO p. 263)

A evolução do Teatro do Oprimido se demonstrou de forma mais abertamente no livro *Arco-Íris do Desejo*, que resultou em uma série de oficinas, na qual Cecília e Augusto Boal, junto com as/os participantes, experimentavam técnicas introspectivas para enfrentar as opressões internalizadas.

Eu tinha o dever de ampliar o arsenal do TO, inventando novas técnicas que ajudassem as vítimas dessas torturas psicológicas a teatralizar suas opressões, compreendê-las e combatê-las. Em Paris, em 1982, com Cecília, agora psicanalista, iniciei um ateliê, *Le file das la tête*: se o policial não estava diante da vítima, onde estaria? Na América Latina, opressão era polícia. E na Europa? Os novos Oprimidos traziam em suas cabeças seus próprios policiais. Era preciso despojá-los. (BOAL, 2000, p. 318)

Ao chegar na Europa, para Augusto Boal foi uma experiência nova trabalhar com problemas emocionais como a “solidão”, ‘incapacidade de se comunicar’, ‘medo do vazio’, e outras mais.” (BOAL, 1996, p. 23)

Para quem vinha fugindo de ditaduras explícitas, cruéis e brutais, era muito natural que esses temas parecessem superficiais e pouco dignos de atenção. Era como se eu, involuntariamente, estivesse sempre perguntando: "Sim, mas onde está a polícia?" Porque eu estava habituado a trabalhar com opressões concretas e visíveis. (BOAL, 1996, p. 23)

Desse modo, o Teatro do Oprimido, que no começo partiu das circunstâncias políticas na América Latina dos anos setenta como um método revolucionário teatral, apoiando a luta política e social, incorporou o trabalho teatral e terapêutico com opressões internalizadas, encontradas por Cecília e Augusto Boal, na Europa dos anos oitenta.

Em 1979, Augusto Boal voltou para visitar o Brasil pela primeira vez durante o exílio, quando houve o processo da “abertura” do país, que possibilitou a volta de pessoas exiladas sem serem perseguidas. Porém, a família somente voltou a morar de fato no Rio de Janeiro em 1986, quando Augusto Boal foi chamado por Darcy Ribeiro, o então vice-governador do estado,

---

<sup>185</sup> Tradução nossa. Citação original: digo, siempre hubo un diálogo, no solo conmigo, sino con todas las personas que trabajaron con él, pero él tenía las ideas muy claras y las llevaba adelante. Entonces a mí me cuesta hoy reconocerme como protagonista en su trabajo, a pesar de que trabajé mucho con él, primero como actriz y después en muchas otras cosas. Sí, yo participé de las oficinas, yo hice oficina, yo trabajé como mediadora en Francia de muchos grupos; cuando volvimos a Brasil también, lo acompañé en las primeras experiencias de trabajo, pero me resulta difícil decir en qué medida mi participación era importante o no.

para realizar um trabalho, junto com Cecília, no projeto governamental dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEP). No entanto, a volta para a pátria não foi fácil.

Sempre que chegava, era um novo país, nova língua, metabolismo, tudo novo, pensava: um dia, volto para minha caneca de café, minha, só minha. Em trânsito - sozinho, com a família ou com meu elenco francês - eu visitava e acabava estranho no Rio; não tinha tempo de ver o que olhava. As pessoas não eram iguais às que haviam sido. Em 1986, fiquei morando e me dei conta do impossível. Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais. (BOAL, 2000, p. 323)

Antes do exílio Boal, foi um diretor teatral e dramaturgo conhecido no Brasil, mas quando encenou seu espetáculo *O Corsário do Rei*, com música de Edu Lobo e Chico Buarque, em 1985, no Rio de Janeiro, “suscitou intensa discussão na classe artística da época. [...] Sobre o período em que estive no Rio, na época de *O Corsário*, Boal confessa ter ouvido a mesma crítica que ouvira em outros países: “Você é estrangeiro, não pode nos entender. Estrangeiro em minha casa”. (ANDRADE, 2015 p. 105 -106) Porém, quando a montagem *Fedra* de Racine, com Fernanda Montenegro, fez sucesso, em 1986, Boal estava convencido a voltar ao Brasil.

O projeto do CIEP, que foi outro motivo da volta de Boal, só durou seis meses, devido ao fim do financiamento pelo governo. A partir do trabalho com as técnicas do Teatro do Oprimido, “foram criadas peças sobre temas como desemprego, moradia, violência sexual, incesto, opressão de mulheres e jovens e questões de saúde. Cerca de 400 pessoas compareceram às apresentações nos centros culturais e participaram das apresentações do Teatro-Fórum.”<sup>186</sup> (STAFFLER, 2009, p.118) No contexto deste trabalho, foi fundado o Centro de Teatro - Rio de Janeiro, CTO - Rio, em 1989. O CTO-Rio viveu por alguns anos da troca com instituições internacionais, mas, devido às dificuldades financeiras, decidiu-se fechar o Centro, em 1992. A equipe resolveu fazer uma procissão artística para enterrar simbolicamente o CTO-Rio e a ofereceu para a campanha eleitoral do PT. O partido concordou com a condição de que uma pessoa do CTO-Rio se indicasse como vereador pelo PT. Desse modo, Augusto Boal entrou no partido e foi vereador de Rio de Janeiro entre 1993 e 1996 e o Teatro do Oprimido, novamente, ganhou uma nova técnica e se transformou no contexto das interrelações de teatro e política.

Em quatro anos, criamos dezenas de grupos - camponeses sem terra, crianças sem abrigo, idosos sem esperança, estudantes negros, favelados, operários sindicalizados, mulheres espancadas - com eles fazíamos TO. Suas idéias eram levadas à Câmara Municipal, onde meus advogados [...] metabolizaram

---

<sup>186</sup> Tradução nossa. Citação original: entstanden Stücke zu Themen wie Arbeitslosigkeit, Wohnsituation, sexuelle Gewalt, Inzest Unterdrückung von Frauen und Jugendlichen, und zu Fragen der Gesundheit. Bis zu 400 Menschen kamen zu einer Aufführung in die Kulturzentren und beteiligten sich an den Forumtheateraufführungen.

sugestões, transformando-as em projetos: mais de trinta! Treze desses Projetos foram promulgados em Lei Municipal. (BOAL, 2000, 327-328)

Mesmo que Boal não fosse eleito novamente, o trabalho com o CTO - Rio e o Teatro do Oprimido continuou. Já no Teatro de Arena, o trabalho colaborativo era o modo de criação artística central e, no CTO-Rio, este princípio foi mantido por Boal e sua equipe, composta por pessoas chamadas Curingas. Conforme Santos: “Curinga, é preciso que se percorra uma trajetória prática-teórica que garanta ao participante do Método a apropriação dos requisitos essenciais da *Práxis*.” (SANTOS, 2016, p.430) Alguns dos:as primeiros:as Curingas foram, Licko Turle, Claudete Felix, Geo Britto, Helene Sarapeck, Olivar Bendlak e Bárbara Santos, a qual foi coordenadora geral do CTO-Rio, quando Boal era diretor artístico.

A partir de 1997, o CTO-Rio foi transformado em “organização formal” (SANTOS, 2018, p.17) e o trabalho teatral político-nacional e internacional se desenvolveu conforme as demandas sociais, políticas e estéticas, junto com a multiplicação do método e a formação de multiplicadores e Curingas.



Figura 28: Augusto Boal e o equipe de Curingas do CTO-Rio, 2007

Fonte: SANTOS, 2018

“Entre 2003 e 2008, além do trabalho com os grupos locais, o CTO desenvolveu vários projetos nacionais de formação de multiplicadores em distintas áreas: sistema penitenciário, rede de atenção à saúde mental e rede de educação.” (SANTOS, 2018, p. 19) O intenso trabalho em laboratórios e a constante experimentação com as técnicas do Teatro do Oprimido levou Augusto Boal à sua última continuação chamada Estética do Oprimido. Conforme Boal:

A Estética do Oprimido, ao propor uma nova forma de se fazer e de se entender arte, não pretende anular as anteriores que ainda possam ter valor; [...] Em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria

dos segmentos oprimidos de cada povo. Queremos promover a *multiplicação dos artistas*. (BOAL, 2000, p. 46)

O livro *Estética do Oprimido* só foi publicado após a morte de Augusto Boal, que aconteceu em Maio de 2009. No prefácio do livro, a equipe do CTO-Rio descreve o teatrólogo da seguinte forma: “Augusto Boal foi um homem de coletivos, um semeador de multiplicadores. Ensinava aprendendo e aprendia ensinando, num constante processo de criação.” (EQUIPE CTO *apud.* BOAL, 2009, prefácio) Este constante processo de criação é continuado pelo CTO-Rio e pelos praticantes do Teatro do Oprimido no mundo inteiro. Embora Cecília Boal não tenha mais participado do desenvolvimento do método tão profundamente como no exílio, em razão de estar focada no trabalho como psicóloga, ela deu início ao Instituto Boal e ao Acervo sobre o seu trabalho, que está disponível online e que dá acesso ao material, entre outros, ao qual Cecília Boal achou em sua casa.

Uma das principais atividades da entidade consiste em preservar, organizar e digitalizar o acervo de documentos produzidos e conservados por Boal durante sua vida. O Instituto Augusto Boal tem ainda como objetivo estimular a publicação de textos teóricos, assim como de textos inéditos de Boal e possibilitar a montagem dos seus textos dramáticos. (INSTITUTO BOAL, 2010)

### **3.2 O Teatro-Fórum como experimento teatral de transgressão**

Um pressuposto principal do Teatro do Oprimido, do qual o Teatro-Fórum é uma das técnicas, é “ser humano é ser teatro”. (SANTOS, 2016, p.162) A este respeito, Boal entende o teatro como invenção, que surge do fato de o ser humano ser capaz de observar a si mesmo. O ser humano que se observa agindo, de um lado, é o sujeito assistindo e, de outro lado, o objeto agindo, que está sendo observado por si mesmo. O ser humano que observa seus atos consegue imaginar variações futuras desses atos. Desse modo, as várias técnicas do Teatro do Oprimido visam, de maneiras diferentes, sensibilizar as pessoas sobre questões políticas e sociais e para estimular a reflexão crítica sobre essas questões. Além disso, o Teatro do Oprimido busca promover a participação ativa da comunidade no processo de mudança social. Isso é feito por meio de jogos teatrais e exercícios estéticos que abordam temas relacionados à opressão, discriminação e injustiça e que permitem que os/as participantes experimentem e explorem diferentes perspectivas e papéis sociais e que desenvolvam suas habilidades de comunicação e negociação.

Como método teatral que situa-se entre o jogo teatral e a ação política, o Teatro do Oprimido está sendo desenvolvido, adaptado e transformado desde os anos de 1970, conforme as circunstâncias e demandas geográficas, históricas, políticas, sociais e estéticas. Como alegoria didática da diversidade e mutabilidade do método foi desenvolvida a árvore do Teatro do Oprimido, que traz as associações entre permanência e transformação.

Assim como a árvore, o Método do Teatro do Oprimido também está em constante movimento, tanto de aprofundamento, quanto de difusão. Suas Raízes, os princípios fundadores, criam identidade e garantem permanência. Como ‘ser vivo’ que é, o Método segue em constante interação com o meio, renovando-se e multiplicando-se. (SANTOS, 2016, p. 148)

Além disso, esta ferramenta visual ilustra as diferentes etapas do processo de trabalho do Teatro do Oprimido, que vão desde o estímulo à reflexão crítica sobre a realidade social e política à construção de soluções coletivas para os problemas sociais. Desse modo, ela é composta por três ramos principais: O ramo da conscientização, no qual os jogos teatrais estimulam a sensibilização da reflexão crítica sobre questões sociais e políticas, o ramo da criação, onde os/as participantes criam jogos e encenações teatrais a partir das reflexões anteriores e o ramo de ação, onde os jogos teatrais são utilizados para encontrar soluções coletivas para os problemas sociais representados.

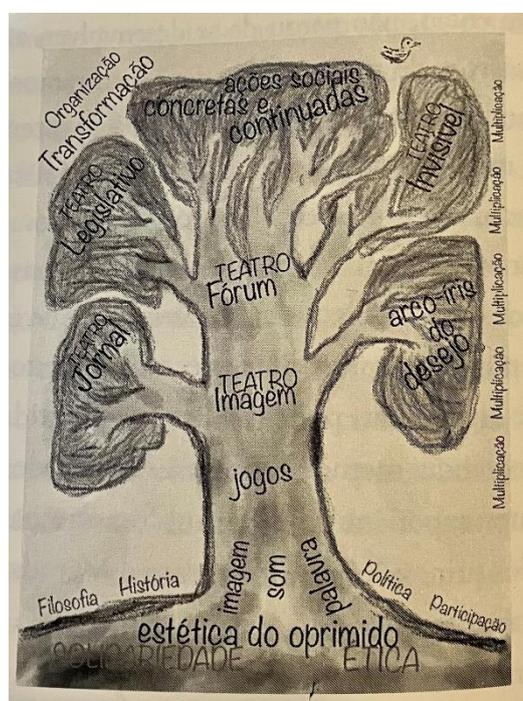


Figura 29: Árvore do Teatro do Oprimido  
Fonte: SANTOS, 2016

No solo da árvore encontra-se a Estética do Oprimido que propõe uma forma de arte que inclua a utilização de linguagens artísticas acessíveis para “o cidadão-artista” (BOAL, 2009). A: o cidadã: o-artista é alguém que não só se envolve na criação e na apresentação da arte, mas também aquele que usa suas habilidades artísticas para se engajar ativamente na comunidade, seja através de projetos de arte comunitária, ativismo cultural ou participando de movimentos sociais. No tronco e nos galhos da árvore são visualizadas diferentes técnicas do método:

- Teatro-Jornal:

O Teatro-Jornal foi desenvolvido no Teatro de Arena, no contexto de censura, imposto pela ditadura militar, para “revelar a manipulação feita na notícia e redesenhar a imagem do real.” (SANTOS, 2016, p. 70) A partir de técnicas diferentes, como a leitura cruzada ou a ação paralela, são desenvolvidas performances e peças teatrais com base em notícias de jornais ou outros tipos de mídia.

- Teatro-Imagem:

O Teatro-Imagem foi desenvolvido como uma linguagem humana não verbal durante o ALFIN, em 1973, no Peru. Como os: as participantes falavam vários idiomas, Boal introduziu a técnica do Teatro-Imagem, na qual a fala é eliminada. São criadas imagens humanas, através do uso do corpo como material criativo, mostrando e revivenciando relações e estruturas sociais para que se tome uma posição frente a um determinado problema.

- Teatro-Invisível:

Mesmo sendo uma ação teatral encenada, ocorre em situações nas quais se inserem, de forma verídica e fora da instituição teatral. Os: as participantes são as pessoas que frequentam o local de encenação, sem saber que assistem a uma ação teatral. O Teatro-Invisível não é improvisação, pois o tema e a situação na qual se inserem devem ser investigados anteriormente para posteriormente ser ensaiado um modelo de cena. Porém, resta um momento de risco, o qual os: as atuantes precisam reagir espontaneamente às provocações das demais pessoas no local de cena.

- Teatro-Legislativo:

A proposta do Teatro do Oprimido é de que o:a espectador:a se transforme em ator:triz,. No Teatro-Legislativo o:a eleitor:a vire legislador:a. Em sessões de Teatro-Fórum são discutidas questões tratando da vida comunitária, social ou política dos:as cidadãos:ãs. A partir dessas reflexões e discussões artísticas, são formuladas propostas de leis.

- *O Arco-Íris do Desejo:*

Em laboratórios e oficinas na França, junto com a sua esposa Cecília, Augusto Boal investigou e desenvolveu técnicas teatrais que respondessem a estas formas de opressão internalizadas, que se mostravam em aspectos como a solidão, a impossibilidade de expressão pessoal ou a incapacidade de comunicação. Mesmo que este conjunto de técnicas fosse desenvolvido no contexto terapêutico, não é terapia, porém “seu desenvolvimento tende a ser terapêutico, no sentido de ampliar as possibilidades de compreensão das variáveis e das implicações envolvidas na situação analisada.” (SANTOS, 2016, p. 94)

- Teatro-Fórum:

Esta técnica promove a participação ativa do público na peça. Geralmente, é apresentada uma peça curta que apresenta uma situação problemática. Durante a apresentação, os:as atores:atrizes pedem ao público para sugerir soluções para a situação apresentada, convidando-os à participar da peça, substituindo os:as atores:atrizes e experimentando diferentes soluções.

Antes do desenvolvimento das técnicas do Teatro do Oprimido, Augusto Boal e o elenco de Teatro de Arena viajaram para o nordeste do Brasil para apresentar peças de teatro no estilo de agit-prop, mostrando espectáculos com slogans revolucionários, mensagens claras e soluções prontas. Conforme Boal (BOAL, 1996, p. 17):

[E]screvíamos e montávamos nossas peças contra a injustiça, enérgicas, violentas e agressivas. Éramos heróicos ao escrevê-las e sublimes ao representá-las: peças que terminavam quase sempre com os atores cantando em coro canções exortativas, canções que terminavam sempre com frases do tipo "*Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela nossa terra! Derramemos nosso sangue, derramemos!*"

No entanto, após uma dessas apresentações, em frente de camponesas:es, que terminou com apelos combativos para enfrentar as injustiças que a plateia sofria no cotidiano, um dos

camponeses, o Virgílio, aproximou-se do grupo das: dos atrizes:atores, e os:as chamou para a luta real.

‘É uma beleza ver vocês, gente moça da cidade, que pensa igualzinho a gente. A gente também acha isso, que tem que dar o sangue pela terra.’ [...]

‘E já que vocês pensam igualzinho como a gente, vamos fazer assim: primeiro a gente almoça (era meio-dia), depois vamos todos juntos, vocês com esses fuzis de vocês e nós com os nossos, vamos desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso, puseram fogo na casa e ameaçaram matar a família inteira! Mas primeiro vamos comer.’

Perdemos o apetite. Tentando organizar os pensamentos e as meias frases, fizemos o possível para explicar o mal-entendido. O argumento que nos pareceu mais verdadeiro foi dizer a verdade: nossos fuzis eram objetos de cenografia e não armas de guerra. (BOAL, 1996, p. 18)

Este encontro com o camponês mostrou para Boal a fraqueza do teatro que quer dar um conselho para seu público, porque não consegue tomar conta das próprias reivindicações. Neste sentido, o Teatro-Fórum é desenvolvido como técnica teatral que traz perguntas e promove o diálogo aberto. Durante o trabalho no projeto de alfabetização no Peru, quando já foi aplicado o Teatro-Imagem Boal e sua equipe desenvolveram a Dramaturgia Simultânea. Segundo Boal (BOAL, 1996, p. 19):

Consistia basicamente nisto: apresentávamos uma peça contendo um problema, ao qual queríamos encontrar uma solução. O espetáculo se desenvolvia até o ponto da crise, até o momento em que o protagonista devia tomar uma decisão. Aí parávamos e perguntávamos aos espectadores o que ele deveria fazer. Cada um dava a sua sugestão. E os atores, no palco, improvisavam uma por uma, até que todas as sugestões se esgotassem.

Desse modo, os:as atores:atrizes não traziam mais uma mensagem, mas entravam em diálogo com o público para procurar uma solução comum. O primeiro passo foi a ativação dos:das espectadores:as e a dramaturgia evoluiu simultaneamente com a ação cênica e a interação entre palco e plateia.

Durante uma apresentação da Dramaturgia Simultânea, uma senhora pediu a Boal que os:as atores:atrizes atuassem uma cena em relação a um problema de sua vida cotidiana. Cada mês seu marido lhe pedia o dinheiro que sobrava das compras, porque teria que pagar as contas para uma casa que construía para os dois. Quando a mulher pedia os recibos, ele lhe deu papéis escritos à mão e, quando ela queria ver a casa, ele falou que ela somente poderia ver mais tarde. Como a senhora não sabia ler, ela deu ‘os recibos’ para uma vizinha e ela lhe falou que, ao invés de recibos, o seu marido lhe deu cartas de amor, que recebeu de sua amante secreta.

Os:as atores:atrizes mostraram a cena da chegada do marido em casa e a mulher esperando com *os recibos* até o momento de crise e perguntaram para o público como a cena

deveria continuar. Porém, a mulher com o problema não ficou satisfeita com as propostas e aceitou o convite de entrar mesmo no palco. Segundo Boal (BOAL, 1996, p. 22):

Subiu no palco, agarrou o pobre ator-marido indefeso, que era apenas um verdadeiro ator e não um verdadeiro marido e, além disso, magro e fraco, agarrou um cabo de vassoura e começou a bater-lhe com toda força enquanto lhe dizia tudo o que pensava das relações entre marido e mulher. Tentamos socorrer o companheiro em perigo, mas a senhora gorda era mais forte do que nós. Finalmente, deu-se por satisfeita, colocou sua vítima sentada à mesa e disse: "Agora que nós tivemos esta conversa muito clara, muito sincera, agora VOCÊ vai lá na cozinha e pega a MINHA sopa!!!"

[...]

Foi assim que nasceu o *teatro-foro*. Foro, porque no teatro popular em muitos países da América Latina é muito comum que os espectadores reclamem um "foro" ou debatam no fim dos espetáculos. E neste novo gênero, o debate não vem no fim: o foro é o espetáculo. O encontro entre os espectadores que debatem suas idéias com os atores que lhes contrapõem as suas.

Desse modo, surgiu o Teatro-Fórum devido à necessidade de se expressar e de se comunicar com outros:outras em um diálogo artístico aberto entre atores:atrizes e público no espaço teatral. Este diálogo não se limita às discussões verbais, mas é uma busca artística coletiva, na qual a quarta parede entre palco e plateia é eliminada. Para ilustrar a transformação do público que assiste para participantes do espetáculo que mudam a cena com sua interação é introduzido o termo *espect-atores:atrizes*. Geralmente, os:as integrantes de grupos que elaboram espetáculos de Teatro-Fórum são amadores:as na área teatral, mas desenvolvem um amplo processo criativo de investigação estética a partir de improvisações. A dramaturgia, bem como a encenação da peça, sempre surgem desse processo coletivo que é parte da investigação de temas, problemáticas e questões do cotidiano e transforma-as em apresentação teatral a partir de improvisações com meios estéticos e artísticos disponíveis.

Na elaboração da peça do Teatro-Fórum, bem como na encenação, há como figura central o:a Curinga que "é a facilitadora do Teatro do Oprimido. A pessoa que assume a função curinga e se predispõe a facilitar atividades de um método que é, ao mesmo tempo, uma expressão artística e um fazer político, deve assumir-se também como artista e como ativista. (SANTOS, 2016, p. 139) Quer dizer, o:a Curinga, de um lado, deve ser ciente das circunstâncias sociais e políticas no qual Teatro-Fórum é inserido e, de outro, guiar o processo de investigação para a elaboração da peça, bem como agir como mediador:a da apresentação, estimulando o diálogo estético.

No âmbito da dramaturgia, o Teatro-Fórum deveria seguir alguns princípios, ou seja, regras para apoiar o jogo teatral, como a integração de protagonista/s (oprimido:a/s), que procuram a transformação do status-quo e antagonista/s (opressor:a/s), bem como de aliados:as.

Embora esta partilha de papéis pareça dicotômica, à primeira vista, a representação simplificada de circunstâncias sociais no espaço teatral deve ser evitada. A dramaturgia, bem como a encenação, devem levar em conta as reais contradições sociais e interrelacionais e transferi-las em apresentação teatral. Desse modo, é contrariada a demonstração do, supostamente, bom e mal, que não levaria a um fórum como diálogo aberto, mas respostas previstas e únicas.

“Através das ações dramáticas, que correspondem às estratégias de luta da protagonista, o conflito se desenvolve até o seu ápice, momento crucial para a protagonista.” (SANTOS, 2016, p. 232) No Teatro-Fórum, este ápice se chama crise chinesa. Conforme Santos (SANTOS, 2016, p. 232):

Em mandarim, o conceito de crise é composto por dois ideogramas, que representam conceitos associados: perigo e oportunidade. Momentos de crise são de perigo para quem os vive e, ao mesmo tempo, são oportunidades de aprendizado, superação, descoberta e mudança.

O conceito de crise do conflito na dramaturgia do Teatro do Oprimido é de crise chinesa: momento quando a protagonista se vê diante do perigo iminente da derrota, mas ainda há oportunidade de reverter a situação. [...] O modelo deve construir ‘janelas’ e ‘portas’ por onde seja possível encontrar saídas alternativas.

O momento de busca das saídas alternativas pode ser descrito como “exercício da transgressão” (SANTOS, 2016, p. 233-234) e se desdobra em formas diversas. Geralmente, é a figura do:a protagonista que é substituída pelas:os espect-atrizes:atores, porém, ao longo das épocas, foram adaptadas novas formas da condução do fórum teatral, em razão das exigências dos diferentes locais geográficos, tais como, a eliminação da expressão linguística ou a aplicação do fórum coletivo, significando a entrada em cena de várias pessoas do público ao mesmo tempo. Assim como o método do Teatro do Oprimido, em si, foi desenvolvido continuamente, também a técnica do Teatro-Fórum está se transformando através da busca de novas formas de expressão. Neste contexto, o espaço de Teatro do Oprimido KURINGA, co-fundado por Bárbara Santos, em 2009, em Berlim, trabalha com a investigação dos meios artísticos de imagem, som/ritmo e palavra.

Como a técnica de Teatro-Fórum não determina um modelo predeterminado para a elaboração da peça, os:as atores:atrizes são livres na forma da concepção estética. Boal comenta que “[a] peça pode ser realista, simbólica, expressionista, de qualquer gênero ou estilo, pode

assumir qualquer forma e formato, mas não deveria ser surrealista ou irracional [...]”<sup>187</sup> (BOAL, 2013, p. 66), pois estes formatos impediriam o fórum.

No VII Festival Internacional de Teatro do Oprimido, realizado em julho de 1993, no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, estiveram representadas produções de Teatro-Fórum de doze países. Jana Sanskriti, de Calcutá, na Índia, apresentou duas peças que lembram peças de dança. Eram produções melódicas e sensuais sobre a vida das mulheres em Bengala Ocidental. O Atelier Théâtre Burkinabé apresentou duas peças repletas de ritmos africanos e roupas coloridas - peças de Teatro-Fórum que estabeleceram comunicação com o público desde o início. O grupo austríaco apresentou uma peça sobre o racismo em seu país, que começou com a valsa vienense e terminou duramente. O grupo francês apresentou uma peça simbólica e os alemães uma peça expressionista sobre a burocracia. O grupo porto-riquenho mostrou o Caribe com suas danças e amor. Cada país desenvolveu seu próprio estilo de Teatro-Fórum e cada grupo dentro de seu país também.<sup>188</sup> (BOAL, 2013, p. 66)

Devido à difusão internacional do método teatral já no fim do século XX, existia uma variedade de formatos diferentes, conforme as referências culturais. Como havia e há vários festivais de Teatro do Oprimido em diversos países no mundo inteiro, faz parte da comunidade de praticantes de Teatro do Oprimido trocar ideias sobre estas diferentes formas e aprender umas com as outras.

No IV Encontro Rede Sem Fronteiras de Teatro dx Oprimidx, em 2018, que ocorreu em Campinas, organizado pelo Núcleo Ascese de Teatro dx Oprimidx/Madalenas Ascese, o grupo Coletivo Garoa de São Paulo apresentou sua peça de Teatro-Fórum *Opereta em Construção - Um Ensaio para a Democracia*, na qual foram abordados os debates sociopolíticos e polarizados no Brasil dos últimos anos.

---

<sup>187</sup> Tradução nossa. Citado original: Das Stück kann realistisch sein, symbolisch, expressionistisch, von jedem Genre oder Stil, es darf jede Form und jedes Format annehmen, nur surrealistisch oder irrational sollte es nicht sein [...]

<sup>188</sup> Tradução nossa. Citado original: Beim Siebten Internationalen Festival des Theaters der Unterdrückten, das im Juli 1993 im Centro Cultural do Banco do Brasil in Rio de Janeiro stattfand, waren Forumtheaterproduktionen aus zwölf Ländern vertreten. Jana Sanskriti aus dem indischen Kalkutta zeigte zwei Stücke, die Tanzstücken ähnelten. Es waren melodische, sinnliche Inszenierungen über das Leben der Frauen in Westbengalen. Das Atelier Théâtre Burkinabé zeigte zwei Stücke voller afrikanidshcher Rhythmen und farbenfroher Kleidung – Forumtheaterstücke, die von Anfang an die Kommunikation mit dem Publikum herstellten. Die Gruppe aus Österreich zeigte ein Stück über Rassismus in ihrem Land, das mit dem Wiener Walzer begann und ein hartes Ende nahm. Die französische Gruppe führte ein symbolisches Stück auf, die aus Deutschland ein expressionistisches Stück über Bürokratie. Die Gruppe aus Puerto Rico zeigte die Karibik mit ihren Tänzen und ihrer Liebe. Jedes Land hatte seinen eigenen Forumtheater-Stil entwickelt und jede Gruppe innerhalb ihres Landes auch.



Figura 30: Coletivo Garoa *Opereta em Construção*, segundo ato, 2018  
 Fonte: Arquivo da autora, Foto: Mía Moraes

A *Opereta* foi organizada em cinco atos, nos quais foram mostradas *tableaus*/ quadros das circunstâncias sociais do país. O primeiro ato ilustrou a sociedade separada, que não tem mais pontos de encontros para a discussão aberta. No segundo, o grupo examina as notícias do jornal e se perde entre a verdade e a ficção e, no terceiro ato, uma pessoa tenta de fazer o papel do:a mediador:a, porém falha em sua tarefa. O quarto ato define o ponto de partida do fórum, ou seja, do quinto ato, no momento em que o grupo perde seu:sua regente da opereta. Depois de um curto debate, pequenos grupos, que se formaram do público, improvisaram coletivamente o último ato da peça. Aplicou-se nesta apresentação de Teatro-Fórum, também, o princípio de que o foco do fórum não é uma solução concreta, mas sim o processo de negociação e o debate através dos meios teatrais.



Figura 31: Coletivo Garoa *Opereta em Construção*, quinto ato/ fórum, 2018  
 Fonte: Arquivo da autora, Foto: Mía Moraes

### 3.3 INTERLÚDIO/ Teatro-Fórum: O palco como lugar para ensaiar a realidade

No palco vemos caixas quadradas amarelas que primeiro servem para criar um ambiente escolar e depois viram a sala de estar da família de Anna. A peça de Teatro-Fórum *Heimatstadt – Anna e Hakim* conta a história de Hakim, uma biografia de um refugiado que chegou em *Heimatstadt*, na Alemanha,<sup>189</sup> e que foi para a mesma escola que Anna. Na escola e, principalmente, nas aulas de alemão, Hakim foi discriminado pelos:as outros:as alunos:as e pela professora, porque ele ainda não falava muito bem a língua e era diferente dos:as outros:as. O outro eixo da peça trata de uma situação ocorrida alguns anos mais tarde, em que Anna chega em casa, depois de uma viagem mundial, e é confrontada por discursos racistas e ideologias populistas de extrema direita de sua família.



Figura 32: *Heimatstadt - Anna e Hakim*, Forumtheater Halle, 2017  
Fonte: Kulturdialog, 2018

Esta peça do grupo Aktionstheater Halle fez parte do projeto *Kulturdialog/* Diálogo Cultural, o qual realizava oficinas em escolas com adolescentes e multiplicadores com o objetivo de fortalecer discursos sociais e criar opções de atuação para contrariar o racismo e as ideologias populistas da direita. Com este Teatro-Fórum, apresentado em regiões rurais e desfavorecidas no estado da Saxônia-Anhalt em 2017, foram levantadas as seguintes perguntas:

<sup>189</sup> A palavra *Heimatstadt* traduz-se em português para ‘cidade natal’, porém esta expressão não nos parece adequada, pois implica que ‘Heimatstadt’ só pode ser a cidade onde a pessoa nasceu. No entanto, queremos salientar que cada cidade pode-se tornar *Heimat*, ou seja, um lugar onde nos vimos e com o qual estabelecemos um vínculo especial. No contexto em que falamos sobre xenofobia e racismo na Alemanha, isto significa um aspecto muito importante.

“O que o racismo tem a ver conosco? Quais são os efeitos do racismo? Como e onde o populismo da extrema-direita se expressa?”<sup>190</sup> (KULTURDIALOG, 2018, p. 8)

Na entrevista com Kathrin Lau, do grupo Aktionstheater Halle que trabalha com o Teatro-Fórum, e Ricarda Milke, do Miteinander, uma associação que fortalece as estruturas democráticas e plurais na sociedade, perguntei sobre o processo de criação. Neste contexto, falamos sobre as problemáticas de criar uma peça de Teatro-Fórum sobre temáticas destacadas sem reproduzir os mecanismos de marginalização e também de vitimização.

***Kathrin Lau:** [...] Eu dirigia o projeto Kulturdialog e, às vezes, não era fácil [...] Era uma peça sobre o tema racismo e populismo de direita e havia poucas pessoas no grupo que realmente tivessem alguma experiência com isso. Exceto por alguém que passou por experiências racistas. Eu tive um grande problema com essa pessoa desempenhando esse papel na peça e, então, decidi de forma diferente. Resolvi colocar o homem alto, branco e loiro para desempenhar esse papel. Mas isso também tinha um grande potencial de discussão dentro do grupo.*

*[...]*

*Também não acho ruim ter colaborações de atores mais profissionais. No projeto 'diálogo cultural', engajamos o protagonista para a segunda rodada da peça. Ele tinha experiência como ator e não esteve envolvido no processo de ensaio, ele poderia apenas assumir o papel e representar. O processo de ensaio, às vezes, é muito duro, então, como grupo, tivemos alguns momentos realmente exaustivos.*

Embora a peça possa ser considerada uma peça clássica de Teatro-Fórum em relação ao formato de encenação e às intervenções, o desenvolvimento e realização dramaturgica, obviamente, diferem da técnica tradicional do Teatro-Fórum. Geralmente, no trabalho com a técnica, o envolvimento pessoal é um aspecto importante e o grupo apresenta um tema com uma relação direta que é interpretado pelos/as próprios/as integrantes. No exemplo da peça *Anna e Hakim* podemos observar que uma mudança na elaboração de um Teatro-Fórum é possível quando o grupo tem a possibilidade de poder beneficiar a elaboração teatral do assunto trabalhado. Neste contexto, deve ser considerada a facilitação de estabelecer um diálogo com o público e de criar situações para intervenções do mesmo.

Segundo Kathrin Lau, as intervenções nas apresentações da peça *Anna e Hakim* foram diversas, porque o público também o era. Jovens refugiados participaram desses encontros, ao

---

<sup>190</sup> Tradução nossa. Citação original: Was hat Rassismus mit uns zu tun? Welche Auswirkungen hat Rassismus? Wie und wo äußern sich Rechtspopulismus?

mesmo tempo que havia jovens com opiniões de tendências xenófobas ou multiplicadores:as comprometidos:as com o trabalho democrático.

**Kathrin Lau:** *Em um momento, o foco estava em Anna na situação familiar, em outro, focava-se em Hakim na situação escolar e com o diretor. Frequentemente, vinha a solução mágica, a qual a professora poderia agir de maneira diferente, mesmo sendo ela a opressora, algo que, às vezes, permitíamos apenas para experimentar. Mas então surgiu a pergunta: é realmente realista que uma pessoa assim mude sua atitude por conta própria? As intervenções foram muito diferentes. Basicamente, os jovens estavam interessados em participar das apresentações e subir no palco.*

**Ricarda Milke:** *Vi duas apresentações da peça e me lembro de uma intervenção. Um menino, de uns oito anos, interveio na cena familiar com o tio da AfD. O tio ficou chateado com os refugiados, disse que estava com medo do novo desenvolvimento - e o menino disse: eu também tenho medo, tenho medo de você. Então o tio recebeu um xeque-mate.*

**Kathrin Lau:** *Muitos que intervieram simplesmente gostaram de se opor e discutir.*

**Isabel:** *Nesse caso, eles gostaram de ter um espaço de ensaio?*

**Kathrin Lau:** *Exato, eles queriam experimentar a situação.*

Kathrin Lau fala sobre o fato de muitas pessoas se verem expostas à ideologias racistas ou xenófobas, seja na família ou em outras relações do cotidiano, e, muitas vezes, não saberem como combatê-las. Por um lado, a peça foi criada para oferecer espaço teatral para questionar as próprias posições e, por outro lado, para praticar possíveis abordagens de discussão. Ter um espaço seguro para ensaiar uma realidade alternativa por meio da criação da situação cênica é considerado um aspecto muito importante no Teatro-Fórum. Podemos afirmar que esta forma teatral sempre está ligada a um certo objetivo que foca em assuntos sociais, políticos ou pedagógicos.

Por este motivo, o Teatro-Fórum na Alemanha, muitas vezes, é inserido no contexto da pedagogia de teatro ou até no trabalho social com adolescentes. Na colaboração de Aktionstheater Halle e Miteinander em escolas, centros juvenis e espaços de encontro, geralmente, é apresentada uma peça de Teatro-Fórum no início de um processo pedagógico, seja ele teatral ou não. Ricarda Milke explica: “Quando você diz que quer fazer teatro, todo

*mundo imagina Shakespeare ou algo parecido, mas não o que a gente faz. É por isso que queríamos começar com uma cena de Teatro-Fórum, para que não fosse preciso explicar muito como gostaríamos de trabalhar."* (MILKE, 2021) Nesta relação, houve projetos teatrais em uma prisão juvenil, os quais utilizaram a técnica de Teatro-Fórum.

**Kathrin Lau:** *Realizamos ensaios intensivos para as primeiras aparições na prisão juvenil de Rassnitz e tínhamos dois temas, 'Violência na família' e 'Novo na cidade', ou seja, o tema da solidão.*

Em um projeto iniciado em 2014, trabalharam com o tema 'futuro' e surgiu a peça de Teatro-Fórum *Zukunftsmusik/Música do Futuro*, na qual oito prisioneiros juvenis abordaram as possíveis realidades de sua vida futura depois de ganharem a liberdade. Na primeira fase do processo de ensaio foi usado a técnica Teatro-Imagem do Teatro do Oprimido e os adolescentes criaram imagens em grupo, ou seja, estátuas coletivas. Primeiro foram mostradas imagens futuras positivas que foram intituladas pelos participantes.

Entre outras coisas, as imagens eram sobre um *Emprego Seguro* (esse era o título) ou, mais especificamente, sobre a *Minha Empresa de Táxi* [...] Foram apresentadas imagens com títulos como *Família, Desejo de ter Filhos e Emigração*. [...] O segundo passo foi sobre o que pode acontecer se as coisas não correrem tão bem: Quais obstáculos devo enfrentar após a libertação que dificultam alcançar o futuro desejado? [...] *Entrevista de Emprego e Candidatura de Emprego – Não selecionado* foram os títulos de várias imagens estáticas [...] Outras imagens eram sobre os *Velhos Círculos* ou os *Velhos Amigos*, com quem o *Tráfico e as Drogas* podem se tornar novamente o centro da vida [...].<sup>191</sup> (BAUMANN, KLESSEN, 2021, p. 80)

Com estas imagens elaboradas pelos adolescentes foi criada a dramaturgia da peça que narra a história de um jovem prisioneiro que é libertado da cadeia. Com a formação de padreiro, adquirida durante sua pena, ele busca trabalho em uma padaria e fica contente com a proposta de uma entrevista de emprego. Porém, quando o patrão e os funcionários descobrem que ele estava sob custódia, o jovem é rejeitado. Como não tem outros contatos sociais, ele encontra com seus velhos amigos que o convencem novamente a cometer um crime. Como no Teatro-

<sup>191</sup> Tradução nossa. Citação original: So ging es in den Bildern unter anderem um einen *sicheren Arbeitsplatz* (so der Titel) oder auch ganz konkret um *Mein Taxiunternehmen* [...] Es wurden Bilder mit Titeln wie *Familie, Kinderwunsch* und *Auswandern* vorgestellt. [...] In einem zweiten Schritt ging es darum, was passieren kann, wenn es nicht so gut läuft: Welche Hindernisse können mir nach der Entlassung begegnen, die den Weg zur gewünschten Zukunft erschweren? [...] *Bewerbungsgespräch* und *Bewerbung – nicht eingestellt* hießen gleich mehrere Bilder [...] Weitere Standbilder thematisierten *Die alten Kreise* oder *Die alten Freunde*, mit denen *Dealen und Drogen* möglicherweise wieder zum Lebensmittelpunkt werden [...].

Fórum, a peça ensaiada não tem um final feliz. Para depois buscar alternativas de solução junto com o público, a peça *Zukunftsmusik* termina com a nova detenção do adolescente.

O processo criativo de elaboração da peça incluiu o trabalho poético e a produção de textos próprios que foram transformados em músicas. Outros fragmentos textuais foram trabalhados esteticamente em projeções videográficas: “Como uma libélula ao sol / como uma árvore florescendo / como uma borboleta voando / um novo dia está chegando / uma nova vida está começando / estou começando de novo / e o velho mundo é um novo mundo / um mundo de aventuras [...]”<sup>192</sup> (BAUMANN, KLESSEN, 2021, p. 85)



Figura 33: *Zukunftsmusik*, Prisão Juvénil Rassnitz, 2014

Fonte: miteinander.thema#2

Mesmo que o espaço cênico tenha sido criado com uma cenografia minimalista no refeitório da cadeia, o assunto da estética no processo de criação da peça e na própria encenação tinha uma valor importante, como conta Ricarda Milke:

*Ricarda Milke: [...] Quando fazemos projetos com jovens, levantamos os temas, mas o processo sempre é voluntário e eles podem optar por não participar e, se a estética não for importante, eles não gostam do processo e rejeitam o produto. Isso, por sua vez, tem um impacto sobre os tópicos abordados. Por isso, é preciso valorizar o processo artístico. No entanto, com o último projeto de Teatro-Fórum na prisão, aparentemente, trouxemos liberdade demais por meio da estética teatral.*

*Isabel: O que seria trazer liberdade demais para a prisão por meio do teatro?*

<sup>192</sup> Tradução nossa. Citação original: Wie eine Libelle in der Sonne / wie ein blühender Baum / wie ein flatternder Schmetterling / ein neuer Tag kommt / ein neues Leben beginnt / ich fange von vorne an / und die alte Welt ist eine neue Welt / eine Welt voller Abenteuer [...]

**Ricarda Milke:** *Acho que a última apresentação, que foi bem profissional, a qual também havia um técnico de som da MDR, deixou bem clara a diferença com a prisão. Também era realmente um espaço mental livre para os presos e isso, às vezes, contraria o entendimento da prisão. Obviamente fez uma diferença, mas aparentemente queríamos um pouco mais neste momento.*

Podemos afirmar que o foco na estética tem um significado importante no âmbito da pedagogia teatral, bem como no trabalho de encenação com adolescentes e isto se aplica também no exercício com o Teatro-Fórum. A estética tem um papel central na motivação para a continuação da elaboração da peça, assim como na apreciação da encenação pelo público. No entanto, em projetos com financiamento determinado, pode surgir o conflito entre o desejo de criar uma peça com estética elaborada e a missão pedagógica. Desse modo, Ricarda Milke deixa claro que os “*projetos não são puramente artísticos, são pedagógicos e é para isso que somos pagos.*” (MILKE, 2021) As condições sistêmicas e financeiras, além de outros fatores, determinam o trabalho com meios estéticos no processo teatral. Quer dizer, o financiamento de projetos com fins artísticos exige outros procedimentos e liberdades no contexto da teatralidade do que o financiamento de projetos com fins pedagógicos. Desse modo, é importante um equilíbrio entre o trabalho estético e os momentos de reflexão sobre o conteúdo trabalhado. Deixa-se notar que o Teatro-Fórum representa uma boa técnica neste contexto, pois já combina a teatralidade com a reflexão na sua essência e uma vertente beneficia a outra.

**Ricarda Milke:** *Isso também acontece nas prisões, especialmente, por exemplo, quando os jovens falam sobre sua infância difícil e até violenta às vezes. Certa vez tivemos uma cena de Teatro-Fórum totalmente excitante sobre o tema da masculinidade: No pátio, onde todos os presos se encontram, um deles recebe uma carta, se senta em um canto e chora. Então, os outros vêm e o incomodam por ele estar chorando. Foi uma cena difícil, mas também emocionante, com intervenções de oficiais e prisioneiros. Em seguida, desenvolvemos a peça a partir dessas cenas. Em outro projeto, construímos uma figura de gesso, cuja história eles representaram para que pudessem incorporar as suas próprias experiências, mas também criar alguma distância dela.*

A tensão entre proximidade e distância, que no teatro tem um papel importante como categoria performática, estabelece a conexão com o processo pedagógico. A distância criada pelo formato teatral tanto ajuda no trabalho com temas pessoais e sociais problemáticos, quanto na discussão e reflexão desses assuntos a partir da escolha para a transformação do futuro.

Peça de Teatro-Fórum: *Heimatstadt – Anna e Hakim*

Grupo: Aktionstheater Halle

Ano e Cidade: 2017, Halle/ Alemanha

Informação sobre o grupo: [www.kulturwerkstatt-halle.de/aktionstheater](http://www.kulturwerkstatt-halle.de/aktionstheater)

Projeto de Teatro-Fórum: *Zukunftsmusik*

Organização: Miteinander e.V.

Ano e Cidade: 2016, Halle/ Alemanha

Informação: [www.miteinander-ev.de](http://www.miteinander-ev.de)

### 3.4 Teatro-Fórum e a aprendizagem transcultural

Para investigar o Teatro-Fórum como prática transcultural, entendemos esta forma teatral como espaço de negociação, que cria um tipo de entre-lugar do jogo teatral, da pedagogia e da ação política. Igualmente as peças-didáticas, o Teatro-Fórum é um experimento para testar, analisar e negociar questões, perspectivas e atitudes em relação a lidar com o desconhecido e o estranho. Neste contexto, a perspectiva do transcultural, que está ligada ao liminar, à transgressão, à interligação e à hibridização, em relação ao processos culturais, sociais e estéticos, no âmbito do Teatro-Fórum, entra tanto como potencial teatral, assim como político.

A praticante e pesquisadora de Teatro do Oprimido, Birgit Fritz, quem investigou o Teatro do Oprimido como trabalho teatral autopoiético<sup>193</sup>, e quem é interligada mundialmente com outros:as praticantes, descreve o Teatro do Oprimido como método intrinsecamente transcultural em relação a origem e desenvolvimento.

***Birgit Fritz:** Para mim, o Teatro do Oprimido já é transcultural em sua gênese. Ele já carrega isso em suas raízes. Isto significa que o Teatro do Oprimido não tem que buscar a transculturalidade porque está ligado a esta ideia desde o início. Ele surgiu - porque você citou minha dissertação - do movimento revolucionário teatral latino-americano. Muitos grupos de muitos países diferentes estiveram envolvidos e houve estes festivais. Na Colômbia, por exemplo, mas também em Nova York. Lá, esses grupos realmente debateram muito. Como o teatro pode fazer o trabalho político? Foi transcultural desde o início e através da história do exílio de Boal, quem levou a essência para a Europa e daqui outra vez para o mundo inteiro. Em outras palavras, as raízes desse teatro estão tão próximas das pessoas em sua essência que cabe cada contexto cultural. Acho que, é por isso que é uma história de tanto sucesso, é sensacional que uma forma de teatro esteja realmente se espalhando por todos os continentes. Se você olhar para esta rede, ela realmente está em toda parte. Em dezembro, vou viajar para Jana Sanskriti, que finalmente está realizando novamente o Festival Muktheadhara. Este é um hotspot para o intercâmbio internacional. Na África Ocidental existe uma rede, tem uma pequena rede na Eslovênia e também nos EUA. E, claro, há muitos encontros de redes latino-americanas, também com os Festivais Ma(g)dalena. Portanto, é naturalmente transcultural.[...] (FRITZ, 2022)<sup>194</sup>*

<sup>193</sup> Veja: FRITZ Birgit: The courage to become. Augusto Boal's revolutionary politics of the body. Viena: danzig & unfried, 2017

<sup>194</sup> Os parágrafos seguintes com citação FRITZ 2022 são trechos da entrevista com Birgit Fritz, realizado em novembro de 2022. A inteira entrevista alemã, bem como a tradução brasileira encontram-se no anexo da tese.

Por ser difundido e praticado no mundo inteiro, o Teatro do Oprimido e principalmente o Teatro-Fórum estava e está sendo desenvolvido a partir das exigências prevaletentes. O Centro de Teatro do Oprimido Jana Sanskriti, na Índia Bengala Ocidental, foi criado por Sanjoy Ganguly, em 1985, e tem muitos grupos teatrais de Teatro-Fórum associados. Jana Sanskriti é uma das maiores organizações de Teatro-Fórum e é estruturada de forma que os grupos individuais possam ensaiar os mesmo espectáculos e apresentá-los em diferentes partes do país, para atingir o maior público possível. Em sua página da web, Jana Sanskriti apresenta suas peças como *Sonar Meye* (JANA SANSKRITI, 2020)



Figura 34 : *Sonar Meye*, Jana Sanskriti

Fonte: Jana Sanskriti

Esta peça evoluiu da oficina de Jana Sanskriti com um grupo de mulheres de algumas das aldeias de Bengala Ocidental e foi encenada pela primeira vez em 1991. A obra evoluiu de cerca de 200 imagens diferentes conceituadas pelos grupos de mulheres. Ela retrata uma garota sendo forçada a se casar em tenra idade. O pai da menina está até disposto a vender suas terras cultiváveis para dar o dote para o casamento da filha, mas não quer educá-la. A mãe da protagonista também é passiva, enquanto o marido toma todas as decisões e as impõe. Em outras palavras, a peça retrata a vida das mulheres antes, durante e depois do casamento. Ela se concentra em como o patriarcado molda a atitude dos homens em relação às mulheres. Esta peça foi encenada mais de 3.500 vezes por todas as equipes do Jana Sanskriti nas últimas três décadas na Índia e no resto do mundo. As discussões do fórum com base nesta peça foram esclarecedoras, independentemente da geografia.<sup>195</sup>

<sup>195</sup> Tradução nossa. Citação original: This play evolved from Jana Sanskriti's workshop with a group of women from some of the villages in West Bengal and was first staged in 1991. This play evolved from close to 200 different images conceptualized by the women's groups. It portrays a girl being forced to marry at an early age. The father of the girl is even ready to sell his cultivable land to give dowry for his daughter's marriage but

O Festival Mukthadhara, organizado bi-anualmente, desde 2004, por Jana Sanskriti, se tornou um encontro importante aos praticantes do Teatro do Oprimido do mundo inteiro para participar de oficinas e apresentações de Teatro-Fórum.

Na África Ocidental, no Senegal, o grupo de Teatro-Fórum Kaddu Yaraax organiza periodicamente o Festival Sênégalais de Théâtre-Forum, em Dakar, no qual se encontram, além dos grupos africanos, coletivos do mundo inteiro. A organização dos grupos individuais em rede e os frequentes encontros em festivais permitem a contínua aprendizagem mútua. Já Augusto Boal entendeu o Teatro do Oprimido como método, que deve ser transformado conforme os contextos nos quais é utilizado.

***Birgit Fritz:** [...] Boal disse: "Pegue o teatro e use-o". E aí deixa se encontrar o aspecto autopoietico, eu acho. Porque isso significa que o teatro, realmente, é uma forma de comunicação. O teatro abre um espaço e neste espaço algo novo pode surgir na ausência de perigo, tensão ou outras ameaças. [...] (FRITZ, 2022)*

O conceito da autopoiesis foi criado pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana, nos anos de 1970. Na psicologia e na sociologia, o termo autopoiesis é usado para descrever o processo pelo qual a consciência e a identidade social se mantêm e se reproduzem a partir das interações sociais entre indivíduos. Neste contexto, a transculturalidade, como interação entre culturas, pode ser vista como uma forma de autopoiesis cultural, onde as culturas se influenciam mutuamente, produzindo novas formas de cultura a partir de suas próprias estruturas e processos internos. Isso significa que a transculturalidade é uma forma de auto-organização cultural, onde as culturas se mantêm e se produzem a si mesmas a partir de suas próprias interações e influências mútuas. Em relação ao Teatro-Fórum, como comunicação e interação cênica, ao envolver o/a espectador:a ativamente na criação da peça, torna-se um sistema autopoietico, que se produz e mantém a si mesmo, tornando-se uma forma de auto-organização cultural. Além disso, ao propor a arte teatral como meio de transformação social e política, o Teatro-Fórum se torna uma forma de autopoiesis social, onde as interações e influências entre os participantes levam à transformação social e política. Fritz acentua a dificuldade de aplicar os termos correto e errado no contexto prático do Teatro-Fórum.

---

not willing to educate her. Mother of the protagonist is also passive while her husband takes all the decisions and imposes upon them. In other words, the play portrays the lives of women before, during and after marriage. It focuses on how patriarchy shapes the attitude of men towards women. This play has been staged over 3,500 times by all teams of Jana Sanskriti over the last three decades across India and the rest of the world. Forum discussions based on this play have been enlightening irrespective of geography.

**Birgit Fritz:** [...] Em uma gravação de arquivo, Boal também chama seu teatro de teatro dos direitos humanos. Quer dizer, o teatro deve estar perto do povo. E o autopoietico é esta visão não-intervencionista. Por exemplo, eu tenho que ser capaz de lidar com pessoas que propõem soluções que não são minhas preferências. Posso falar sobre isso, mas não posso ir ao palco e dizer: "Esta solução é errada." Por exemplo, no Senegal, eles apresentam condenações em peças do Teatro-Fórum ou do Teatro Legislativo, ou na Índia, os opressores também são trocados. Mas isso se justifica, eles conhecem muito bem os métodos. Eles sabem exatamente em que situação se aplicam essas "violações das regras". Mas isso se encaixa na ideia do método, que seja para o ser humano e não o contrário. Existe uma estrutura, mas não é fixa. (FRITZ, 2022)

Esta estrutura fluida incentivou também o projeto de Teatro do Oprimido de Birgit Fritz, iniciado no Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Viena, na Áustria, em 2010, denominado como trabalho teatral transcultural *Twin Vision*. Neste projeto, “[...] vinte e seis pessoas de quatorze nacionalidades diferentes - metade delas de países africanos - trabalharam juntas durante três anos em Viena. [...]” (FRITZ 2022) No entanto, segundo Fritz, as:os integrantes do grupo tinham receios de “[...] realizar peças de Teatro-Fórum. Havia muitas pessoas no grupo afro-europeu *Twin Vision* que não tinham status legal oficial na Áustria. E eles disseram que já se expunham demais quando falam sobre sua história de vida em um ambiente artístico. [...]” (FRITZ, 2022) Na prática do Teatro-Fórum a:o Curinga, bem como todas:os os participantes do processo, devem reconhecer as necessidade e anseios das:os demais.

O espaço artístico pode servir como um tipo de espaço seguro e o Teatro-Fórum ultrapassa este espaço de certa forma?

**Birgit Fritz:** Certamente. Também fizemos teatro de rua, que deve ser registrado na polícia e tudo isso. O espaço público em geral é um espaço que não era um espaço seguro. Na Áustria era assim - não sei como é agora, mas duvido que seja muito diferente - frequentemente, as pessoas pretas eram controlados pela polícia, por exemplo, no metrô. - Se você imaginar a árvore do Teatro do Oprimido, a ação direta é representada na parte superior da coroa. E Boal sempre diz que se você só ficar no palco com seu teatro e se isso não mudar sua vida, então não é Teatro do Oprimido. E, é claro, uma colaboração de três anos de tantas pessoas de contextos diversos nos mudou totalmente. Aprendemos muito um sobre o outro. Aprendemos muito sobre a solidariedade, sobre os limites da solidariedade, sobre nossos próprios preconceitos. Ou sobre a incompatibilidade de visões. Houve também tópicos que foram preenchidos com vergonha e estes não foram abordados por muito tempo. Um deles era a pontualidade, por exemplo, porque muitos das não-africanas acusavam os africanos - eles eram apenas homens - de não serem pontuais e de não respeitarem o

*tempo. Mas isso tinha muitas vezes a ver com os controles da polícia e eles não queriam contar ao grupo. Portanto, deve ter espaço no qual você não reclama de precisar saber de tudo. [...] (FRITZ, 2022)*

A apresentação das experiências de *Twin Vision* demonstra como o trabalho no contexto do Teatro do Oprimido deixa-se perceber como laboratório teatral de aprendizagem transcultural, que incorpora também a opção de ‘não-saber’ ou ‘não-entender’. Portanto, é importante ressaltar, que este processo de aprendizagem não acontece em encontros de curta duração como em oficinas, porém exige uma dedicação mais ampla das: dos participantes, no caso de *Twin Vision* foram três anos.

Como o Teatro do Oprimido tem sua base filosófica na Pedagogia do Oprimido, desenvolvida por Paulo Freire, a visão da aprendizagem transcultural no contexto do Teatro-Fórum se relaciona a ela.

O Teatro do Oprimido tem a sua base, segundo Boal, na forma dialogal do teatro, adotando os princípios da metodologia de Freire, para quem ensino é 'transitividade, democracia e diálogo'. Boal denomina seu método de intervenção social e política inspirando-se na teoria de Freire de que 'todo mundo pode ensinar e todo mundo pode aprender. (Teixeira, 2007, p. 118)

De acordo com a Pedagogia do Oprimido, a educação deve ser utilizada como uma ferramenta para a construção de uma sociedade mais justa a partir da participação ativa dos: as estudantes na aprendizagem e na construção do conhecimento. Nessa abordagem, o: a professor: a desempenha o papel de mediador: a e não de transmissor: a de conhecimento, e o conhecimento é visto como resultado da interação entre professor: a e estudantes. A Pedagogia do Oprimido se relaciona com a aprendizagem transcultural ao enfatizar a importância da compreensão da diversidade cultural na educação. De acordo com a Pedagogia do Oprimido, a aprendizagem transcultural é uma forma de libertação, pois permite que as pessoas compreendam suas próprias culturas, as culturas dos: as outros e suas interligações, ajudando a desconstrução de estereótipos e preconceitos. Neste contexto, a Pedagogia do Oprimido age na educação transcultural como uma ferramenta para a construção de uma sociedade mais justa e democrática, onde as diferenças culturais são respeitadas e valorizadas. Nesta abordagem, o diálogo e a reflexão crítica são vistos como elementos fundamentais para a construção da aprendizagem transcultural.

Segundo Boal, o Teatro do Oprimido não somente está ligado à Pedagogia do Oprimido, mas também ao Movimento de Cultura Popular (BOAL *apud*. FRITZ, 2013, p. 52):

Eu era muito ligado ao Centro de Cultura Popular Paulo Freire (CPC) de Recife: ele cuidava da alfabetização e eu cuidava do teatro; foi o primeiro centro. O segundo foi o da União Nacional dos Estudantes do Rio de Janeiro. Então, foram criados milhares de outros centros particularizados; centro de

habitantes de uma favela; centro para metalúrgicos, mulheres, estudantes, trabalhadores e camponeses. Freire teve uma importância considerável nesse movimento (...) O Teatro do Oprimido tem suas raízes nesse movimento da cultura popular.<sup>196</sup>

Além da inspiração da cultura popular e da Pedagogia do Oprimido, Boal nomeia como fontes para o desenvolvimento do Teatro do Oprimido a metodologia de Stanislavski, que conheceu mais profundamente durante sua estadia em Nova Iorque, e o teatro de Brecht, que estudou na época do Teatro de Arena. Mesmo que as técnicas como o Teatro-Fórum tenham sido criadas em países da América Latina, uma grande parte do desenvolvimento ocorreu durante o exílio de Boal em países europeus. Nesta listagem faltam influências de culturas indígenas, que também é um ponto de crítica em relação ao método.

***Birgit Fritz:** Com relação ao Teatro do Oprimido, a única crítica aos movimentos sociais e artísticos, encontrados na literatura da década de 1970, foi o fato deles [os praticantes do Teatro do Oprimido] estarem teoricamente orientados pela Europa de forma demasiada. De grande parte, a perspectiva indígena foi deixada de lado e eu mesmo sinto que esta é uma perda enorme. Portanto, em meu trabalho sinto que é quase uma tarefa fazer conexões com o pensamento indígena e seus movimentos e, graças à nova tecnologia, é super possível. Acho que recebemos algo do Sul global, mas também devemos dar algo em troca. Devemos estar em troca, na vida, não só no teatro. E este elo de solidariedade é totalmente importante para mim. Mas nem sempre é fácil, por exemplo, na Rede Ma(g)dalena e no intercâmbio entre mulheres negras e brancas. Creio que todas essas coisas são tarefas de trabalho para nós. Para mim, o Teatro do Oprimido nunca pode ser uma busca da verdade, mas deve ser sempre uma busca da humanidade. Porque esta verdade é tão relativa, quanto contextual. Na Índia, Sanjoy Ganguly diz: ‘Vamos todos ser irmãs e irmãos e ignorar esta política de identidade’. E há outras partes do mundo onde é tão importante que você faça esta política de identidade. Estas são diferenças muito grandes, dependendo da região do mundo em que você está trabalhando. Você tem que se ligar com o discurso que prevalece onde estão as pessoas com quem você está trabalhando. (FRITZ, 2022)*

---

<sup>196</sup> Tradução nossa. Citação original: Nosotros estábamos en otro lugar. Yo estaba muy ligado al Centro de Cultura Popular de Paulo Freire (CPC), en Recife: él se ocupaba de la alfabetización, yo del teatro; fue el primer centro. El segundo fue el de la Unión Nacional de los Estudiantes, de Río. Luego se crearon otros, miles, particularizados; centro de habitantes de una favela; centro de obreros metalúrgicos, de mujeres, estudiantes, obreros, campesinos. Freire tuvo una importancia considerable en este movimiento (...) Él teatro del oprimido saca sus raíces de este movimiento de cultura popular.

A Rede Ma(g)dalena de Teatro das Oprimidas é a rede internacional de Teatro das Oprimidas de grupos de America Latina, África e Europa, representando a estética feminista, introduzida no universo do Teatro do Oprimido, principalmente por Bárbara Santos<sup>197</sup>.

O Teatro das Oprimidas promove a investigação estética das injustiças diretamente ligadas à interseção entre gênero, raça e classe. O Teatro das Oprimidas enfoca os modos de socialização e a construção do conceito de gênero como processos de definição de papéis sociais, com o objetivo de analisar os mecanismos de opressão que sustentam o patriarcado e buscar alternativas para transformar essa realidade.

O Teatro das Oprimidas não é o plural feminino do Teatro do Oprimido, mas uma metodologia com propostas específicas para o teatro. Metodologia à disposição de todas as que estão pessoas comprometidas com a superação do patriarcado, com a possibilidade de outras formas de existir e com a construção de um projeto de transformação social, que inclua múltiplos sujeitos. E, sobretudo, é a abertura para um pensamento das Estéticas Feministas.<sup>198</sup> (TEATRO DE LAS OPRIMIDAS, 2023)

O Teatro das Oprimidas desafia a singularidade masculina do Teatro do Oprimido através da perspectiva feminista e tem suas origens no Laboratório Madalena, criado por Bárbara Santos e Alessandra Vanucci. Em 2010, foi criada a música das Madalenas, no evento Madalena Ocupa a Lapa.<sup>199</sup>

#### *A música das Madalenas*

*Iê, Iê, Iê ,Iê*  
*Ao longo dos anos me transformei*  
*Iê, Iê, Iê ,Iê*  
*Ao longo dos anos me transformei*  
*Mas não me calei, mas não me calei*  
*Sou santa, sou bruxa, sou puta*  
*Sou bruxa, sou puta, sou santa*

<sup>197</sup> Veja: SANTOS, Bárbara: Teatro das Oprimidas – estéticas feministas para poética política. Rio de Janeiro: Phillos, 2020

<sup>198</sup> Tradução nossa. Citação Original: El Teatro de las Oprimidas promueve la investigación estética de las injusticias directamente vinculadas a la intersección entre género, raza y clase. El Teatro de las Oprimidas se centra en los modos de socialización y la construcción del concepto de género como procesos para definir los roles sociales, con el objetivo de analizar los mecanismos de opresión que sostienen al patriarcado y buscar alternativas para transformar esta realidad.

El Teatro de las Oprimidas no es el femenino plural del Teatro del Oprimido, sino una metodología con propuestas específicas para hacer teatro. Metodología disponible para todas aquellas personas comprometidas con la superación del patriarcado, con la posibilidad de otros modos de existir y con la construcción de un proyecto de transformación social que incluya sujetos múltiples. Y sobre todo, es la apertura hacia un pensamiento de las Estéticas Feministas.

<sup>199</sup> Veja: CHIARI, Gabriela: Laboratório Madalenas -Teatro das Oprimidas: inovação pedagógica para o gênero feminino. Dissertação realizada na UNIRO, 2013

*Sou puta, sou santa, sou bruxa  
 Mas não me calei, mas não me calei  
 Iê, Iê, Iê, Iê  
 Ao longo dos anos me transformei  
 Iê, Iê, Iê, Iê  
 Ao longo dos anos me transformei  
 Mas não me calei Mas não me calei*

Nos laboratórios dos encontros e festivais da Rede Ma(g)dalena, que aconteceram ao longo dos anos, surgiu a necessidade de abrir espaço para questões interseccionais de gênero e raça. Desse modo, em 2015, foi criado o Coletivo Madalena-Anastácia de mulheres Negras, onde nasceram peças de Teatro-Fórum como *Nega ou Negra?*, sob a direção de Bárbara Santos, que “trata da objetificação, em especial da mulher negra, e da cultura do estupro difundida em várias músicas da MPB.” (NETTO, 2017, p. 1) O Teatro-Fórum mostra situações no carnaval onde a mulher Negra é agredida e tem que lidar com o “racismo e machismo estrutural” (NETTO, 2017, p. 9) nos órgãos públicos, bem como na sociedade.



Figura 35: Teatro-Fórum *Nega ou Negra?* Coletivo Madalenas-Anastácia, 2018.

Fonte: Arquivo da autora, Foto: Mia Moraes

A peça também foi apresentada no IV Encontro Rede Sem Fronteiras de Teatro dx Oprimidx, em 2018, em Campinas, no qual participaram praticantes do Teatro do Oprimido da América Latina, Estados Unidos e Europa. A partir da discussão entre palco e plateia, uma das

intervenções cênicas realizada foi o jogo coletivo das mulheres, organizado para fortalecer a mulher negra agredida.



Figura 36: fórum com as espect-atrizes do Teatro-Fórum *Nega ou Negra?*, Coletivo Madalenas-Anastácia, 2018

Fonte: Arquivo da autora, Foto: Mía Moraes

Traçar o Teatro-Fórum a partir da perspectiva de uma prática transcultural significa reconhecer a necessidade da técnica de se transformar mutuamente a relação entre as demandas dos contextos sociais, políticos e estéticos, nos quais é usada com prática, oscilando entre o jogo teatral e a ação política. A estrutura flexível que viabiliza a participação e a intervenção a partir do acesso cênico fácil promove a negociação estética de questões sociais, políticas e culturais. Desse fato liga-se ao princípio de não buscar respostas e verdades únicas, mas a troca teatral e o debate ativo.

#### IV. ENTRELAÇAMENTOS TEATRAIS E SOCIAIS DA PEÇA DIDÁTICA E DO TEATRO-FÓRUM

De modo geral, investigamos, primeiramente, as interligações do teatro de Brecht e Boal no Brasil e na Alemanha. Delineamos neste contexto a recepção das propostas teatrais brechtianas no Brasil e as de Boal na Alemanha. No passo seguinte, focamos nas peças didáticas e no Teatro-Fórum, analisando as analogias, bem como as diferenças, de acordo com a visão dessas formas teatrais, com práticas que oscilam entre ação teatral e atuação política.

##### 4.1 A devoração do teatro brechtiano: Com deus Brecht é inútil

De modo geral, o teatro de Brecht gerou um grande interesse nas artes cênicas do Brasil depois da encenação da peça *Mãe Coragem e seus Filhos*, de *Berliner Ensemble*, sob a direção de Brecht, no ano de 1954, em Paris. Esta apresentação, que chamou a atenção internacional, foi importante para o sucesso da utopia teatral, em relação ao teatro político de Brecht, e a conexão entre teoria e prática do teatro épico na América Latina. Segundo o crítico de teatro brasileiro, Sábado Magaldi “oi pela via francesa que o autor alemão penetrou no Brasil, depois que a Escola de Arte Dramática de São Paulo apresentou *A Exceção e a Regra* (1929), dirigida por Alfredo Mesquita.” (MAGALDI, 1987, p.2 23) A apresentação dessa peça didática, realizada pelo grupo amador Escola de Arte Dramática (EDA), que aconteceu no ano de 1951<sup>200</sup> é nomeada como uma das primeiras encenações de uma obra de Brecht no Brasil<sup>201</sup>. Nesta época, o teatro brasileiro estava no começo de um processo pela busca de uma estética e dramaturgia auto-renovadas e o teatro brechtiano entra neste contexto como importante fonte inspiradora do exterior.

Um primeiro marco neste processo da auto-renovação teatral no século XX ocorreu em 1943, quando o grupo teatral Os Comediantes mostrou a peça *Vestido de Noiva*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O diretor polonês Zbigniew Ziembinski, que se exilou no Brasil, encenou com seu elenco o texto incomum do autor Nelson Rodrigues, que não conta uma história linear. Com técnicas teatrais trazidas da vanguarda teatral europeia, como o uso de

<sup>200</sup> Como o crítico de teatro e literatura Anatol Rosenfeld de origem alemã, que se radicou no Brasil, no ano de 1936, anota no livro *Brecht e o teatro épico*, Wolfgang Bader e Sábado Magaldi nomeiam como ano de estreia o ano de 1954 no livro *Brecht no Brasil*. (BADER, 1987, p.15, 223, 269) O ano de 1951 é indicado no livro *Escola de Arte Dramática de 1948 à 1968: Alfredo Mesquita*. (Secretaria do Estado da Cultura, 1985, p.124) (ROSENFELD, 2012, p.99)

<sup>201</sup> A peça didática *A Exceção e a Regra* é montada pelo menos 18 vezes em várias cidades no Brasil até 1983. (BADER, 1987, p.269 - 271)

colagens de sonoplastia e iluminação, Ziembinski mostra os diferentes níveis da consciência da personagem principal. Neste sentido, a encenação definiu novos padrões estéticos e entrou na história teatral do Brasil. (HILGER, 1991, p. 71-72) Em princípio, a história do teatro brasileiro é marcada pelas influências estrangeiras e, basicamente, bebe da dramaturgia e das estéticas que vieram de países europeus, como Portugal, França e Itália, bem como da América do Norte.

A década de 1920, um tempo marcado pelo crescimento econômico e industrial, bem como pela urbanização no Brasil, teve uma ruptura significativa para a arte e cultura brasileiras. Um grupo de artistas e autores:as se juntou ao movimento do Modernismo para contrariar a tendência de se orientar por estéticas e temas europeus, que não tinham a ver com a realidade brasileira. A Semana de Arte Moderna foi realizada no ano 1922 e o *Manifesto Antropófago* foi publicado em 1928. Este movimento marcou uma ruptura importante com os costumes artísticos tradicionais e, também, com a cena teatral brasileira e preparou o espaço de ressonância para recepção das perspectivas teatrais brechtianas no Brasil. No entanto, neste momento, o teatro, que ainda foi muito marcado pelas estruturas estéticas do século XIX e pelas temáticas e dramaturgias estrangeiras, não fazia parte desta auto-renovação Modernista. Nos palcos brasileiros era mais importante o sucesso comercial alcançado com peças aprovadas pelo público europeu e que, portanto, agradaria ao público da burguesia brasileira. O grupo teatral Teatro Brasileiro de Comediantes (TBC), fundado em 1948 pelo industrial Franco Zampari no Rio de Janeiro, marcou a cena teatral brasileira. O trabalho do TBC, de um lado, significava um avanço na profissionalização da cena teatral brasileira, porém, de outro lado, ignorou autores:as nacionais, bem como não se interessou por temas brasileiros.

Não obstante, é importante ressaltar que, a partir dos anos 30, pelo Brasil todo, foram fundados grupos teatrais amadores como Os Comediantes (1938) e o Teatro do Estudante do Brasil (1938), no Rio de Janeiro, e o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941), “com uma intenção de estabelecer um teatro sério com um novo foco, rompendo com leis tradicionais e abolindo a ênfase extrema de atores famosos interpretar o papel principal.”<sup>202</sup> (ELLIS, 1995, p. 41) Através do Teatro do Estudante do Brasil foi fundada a Escola de Arte Dramática (EAD), nomeada acima como uma das primeiras companhias teatrais a abordar Brecht. Desse contexto, em 1953 surgiu o Teatro de Arena, fundado pelo aluno da EAD, José Renato, o qual designou como diretor o jovem Augusto Boal, recém chegado de Nova Iorque. O Teatro de Arena, junto com o Teatro Oficina, o Grupo Opinião e o Centro Popular de Cultura é nomeado com uma das

---

<sup>202</sup> Tradução nossa. Texto original: [...] with the intention of establishing a serious theatre with a new focus, breaking with traditional rules and eliminating the extreme emphasis placed on famous actors playing the main roles.

mais importantes instituições teatrais, que tinha como meta artística o desenvolvimento de um teatro popular brasileiro. A motivação de elaborar uma estética e teatralidade brasileiras foi estimulada, de um lado, pela vontade de fazer teatro socialmente engajado, que abordaria assuntos da população operária. De outro lado, foi incentivada pela identidade nacional crescente, resultado também da tendência política de fortalecer a independência econômica e industrial do país, a partir dos anos cinquenta. No contexto da nascente *brasilidade*, surgiu uma cena teatral que fortaleceu a dramaturgia brasileira e começou a construção do teatro brasileiro, que não se definiria pela estética e dramaturgia estrangeira. (HILGER, 1991, p. 77)

Nesta época, em 1958, ocorreu a apresentação da peça *A Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, a primeira encenação profissional de uma obra brechtiana no Brasil. Rosenfeld entende esta encenação como apresentação importante da proposta do teatro dialético de Brecht, para um público vasto brasileiro. (ROSENFELD, 2012, p. 101)

O realismo poético de Brecht, que se manifesta em *A Alma boa de Setsuan* em toda a sua graça e força, certamente, não deixará de exercer a influência no teatro brasileiro a partir dessa apresentação pioneira. Essa encenação de uma das melhores obras de Brecht talvez represente também uma espécie de quebra-gelo, abrindo aos palcos brasileiros o manancial das pesquisas teatrais alemãs, das mais importantes e audaciosas neste século, mas ainda pouco conhecidas das plateias brasileiras, a não ser nos efeitos indiretos. (ROSENFELD, 2012, p. 100)

Deixa-se mesmo perceber, que ao fim dos anos cinquenta, o interesse pelas obras e teorias de Bertolt Brecht aumenta rapidamente e as peças brechtianas passam a ser encenadas nos palcos brasileiros durante todo o período da ditadura militar. (SARTINGEN, 1994) Nos anos 80, percebe-se um certo cansaço em relação ao teatro brechtiano (ATZPODIEN, 2005, p. 143 e MAGALDI, 1987, p. 225), porém, até hoje, a cena teatral brasileira descobre novas formas de uso produtivo do material brechtiano. Contudo, não somente as peças e a dramaturgia do autor alemão chama o interesse dos:as teatrólogos:as brasileiros:as, até hoje. Como Sábado Magaldi aponta, Brecht foi incorporado na cena teatral brasileira em relação ao seu ensino teatral geral:

A influência decisiva do dramaturgo e teórico alemão não se restringiu às suas peças. Lembro que Augusto Boal deglutiou antropofagicamente os ensinamentos brechtianos, construindo o Sistema Curinga a partir deles. As teorias épica e dialética desdobraram-se nas múltiplas formas do Teatro do Oprimido, em contínua experimentação. (MAGALDI, 1987, p. 225)

Magaldi entende a abordagem do teatro brechtiano de Augusto Boal de forma antropofágica e, desse modo, mostra em sua análise como o assunto da transculturalidade está

presente em relação à recepção de Brecht no Brasil, desde o fim dos anos cinquenta. Os:as teatrólogos:as brasileiros:as tomaram posse de aspectos do teatro estrangeiro que ajudasse no processo da construção de um novo teatro genuíno brasileiro e o material prático e teórico de Brecht era, e ainda é, uma fonte de inspiração importante.

Magaldi comentou que os caracteres de Brecht transitam entre condições de tempo e espaço e se tornam símbolos universais que representam a natureza humana constante e eterna. O trabalho de Brecht é popular, por causa de sua atemporalidade e, também, devido à sua teoria teatral geral, e, especialmente, em razão do seu entusiasmo e dedicação para a democratização da arte.<sup>203</sup> (ELLIS, 1995, p. 6-7)

Para Augusto Boal e o elenco do Teatro de Arena, a ideia de democratizar o teatro e a abertura da cena teatral a um público amplo era central para sua produção teatral. Mesmo que Boal minimize a influência de Brecht em seu trabalho teatral e acentue a importância de Stanislavski, é evidente o efeito dos estudos da dramaturgia, estética e teoria brechtiana, entre outros, do seminário de dramaturgia, no Teatro de Arena e em seu trabalho teatral. Boal dirigiu a sua primeira peça de Brecht, *A Exceção e a Regra*, no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista, provavelmente, em 1960. Boal se lembra:

O elenco era composto exclusivamente de operários, e nossas platéias também. Trata-se de uma peça simples que analisa as relações entre o patrão e o empregado, e a alienação de um ser humano a outro. Foi a primeira vez que trabalhei em condições de teatro ‘normal’, profissional, mas com atores amadores que jamais haviam pensado em fazer teatro, e que ali estavam com motivações essencialmente políticas. [...] Ensaiar esse espetáculo foi, para mim, um deslumbramento: ver ‘não-atores’ se apropriarem de uma linguagem teatral que lhes era essencial. Foi aí que comecei a descobrir, para mim mesmo, que o ser humano é teatro, mesmo que não faça teatro. [...] Com *A Exceção e a Regra* comecei a pensar nos atores que somos todos, todos os dias – e na teatralidade de nossas vidas. (BOAL, 2013)

Embora Boal só tenha encenado a peça de Brecht, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* no Teatro de Arena, em 1970, (BOAL, 1987, p. 250) é óbvia a influência de Brecht no teatro socialmente engajado de Boal. Desta forma, a peça de Boal com o irônico título intencional, *A Revolução na América do Sul*, que estreou no Teatro de Arena, em 1960, apresenta uma dramaturgia que combina as tradições teatrais comediantes e de revista com elementos épicos e realistas. Segundo Ellis, Sábado Magaldi identifica a influência de Brecht na construção do

---

<sup>203</sup> Tradução nossa. Citado original: Magaldi commented that Brecht’s characters transcend time and space conditions, becoming universal symbols that represent a permanent and eternal man nature. [...] Brecht’s work is popular because of this timelessness, and also due to his theatre theories in general, but particularly because of his enthusiasm and dedication to a democratization of art.

caráter principal de José, quem está buscando opções como acabar com a sua fome, por exemplo, porém, ao invés de achar uma solução, está envolvido em jogos políticos e possui similaridades com a personagem da mãe em *Mãe Coragem e seus Filhos*, bem como no uso dramático das canções no fim das cenas e seus arranjos sequenciais. (ELLIS, 1995, p. 59)

No início dos anos 60, criou-se o Centro Popular de Cultura (CPC) em vários pontos do Rio de Janeiro, promovendo uma cultura popular que focava na população desfavorecida nos subúrbios e na população rural pobre. Mesmo que o CPC tenha conseguido desenvolver seu trabalho cultural engajado com a sua missão política direta somente por três anos, devido ao golpe militar de 1964, o movimento teve um impacto importante no teatro político brasileiro. “A primeira peça encenada foi *A mais Valia vai acabar Seu Edgar*, de O. Viana Filho, dirigido por Chico de Assis, que usou uma mistura de técnicas teatrais brechtianas e aquelas do Seminário de Dramaturgia do Arena.”<sup>204</sup> (ELLIS, 1995, p. 71) O grupo teatral do CPC montou peças que abordavam temas políticos atuais no estilo de agit-prop para apresentar as peças em espaços públicos ou manifestações e o significado da forma estética foi reduzida a favor do impacto da ação política. Neste contexto, o diretor João das Neves, quem entrou no CPC pouco antes do movimento ser banido e quem fundou o grupo teatral Grupo Opinião, em 1964, explica como a influência de Brecht ajudou no desenvolvimento de um teatro político brasileiro aprofundado e multifacetado.

A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o agit-prop, que não apenas a agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer nos mecanismos da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada. Essa primeira constatação veio através do estudo de Brecht. (NEVES, 1987, p. 242)

As perspectivas do teatro de Brecht funcionaram como inspiração para um teatro que quis abordar a classe operária, seja nas narrações e nos: nas caracteres ou na renovada relação do palco e público. Também, depois da instalação da ditadura militar no Brasil, o estudo do teatro brechtiano ajudou a encontrar uma linguagem própria de estética-política e resistência. Segundo Magaldi, Brecht ensinava ao teatro brasileiro “as vantagens da reflexão e da atitude crítica, que recomenda a não aceitar nenhuma verdade sem questionar seus fundamentos e sem tentar desmontar os mecanismos que a fizeram surgir.” (MAGALDI, 1987, p. 229) De um lado,

---

<sup>204</sup> Tradução nossa. Citação original: The first play staged was O. Viana Filho’s *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*, directed by Chico de Assis, who used a mixture of Brechtian theatrical techniques and those of the Dramatic Seminars of Arena.

isto se demonstrou em um teatro político com a intenção de gerar um efeito imediato, focando em uma estética que visava o ensinamento e a conscientização do público. Wolfgang Bader, o organizador da publicação que junta textos do simpósio nacional *Brecht no Brasil*, em 1986, aponta:

Alguns conferencistas confessam como, durante bastante tempo, o lado ideológico de Brecht foi supervalorizado no Brasil, às custas de uma teatralidade viva e que tinha que ser (re-)descoberta. Desde então, a imagem de Brecht emancipou-se da substância super-racional, da militância panfletária, da didática esquemática - com que o autor foi muitas vezes identificado - e ganhou novas dimensões pela descoberta do lado vital, lúdico, divertido e até humorístico do autor. Brecht no Brasil hoje é uma imagem equilibrada e aberta. (BADER, 1987, p. 19)

Observa-se que essa recepção do teatro de Brecht é marcada pela intenção de seguir dogmaticamente o texto e a teoria, copiando o estilo de atuação de Berliner Ensemble em relação à execução prática da teoria do teatro épico. De outro lado, se desenvolveu uma relação com o material brechtiano que permitiu a exploração lúdica e aberta.

Um grupo que abordou muito a dimensão lúdica do teatro brechtiano, já nos anos 60, foi o Teatro Oficina. A estética do grupo contrariou a tendência da reprodução dogmática da dramaturgia brechtiana e do teatro épico. Neste contexto, o ator, diretor e escritor Fernando Peixoto, do Teatro Oficina, termina uma das suas contribuições para o livro de Brecht no Brasil<sup>205</sup> com as frases: “Como deus, Brecht é inútil. Como todos os deuses. Como homem, se for 'brechtianizado', está vivo. Apesar de morto há trinta anos.” (PEIXOTO, 1987, p. 238) Desse modo, Peixoto defende o uso dos materiais dramáticos e das teorias teatrais de Brecht sem seguir falsos requisitos dogmáticos. Para aplicar a técnica do teatro brechtiano na cena teatral brasileira, ele usa a referência do dramaturgo alemão, Heiner Müller, e sua enunciação conhecida: “usar Brecht sem modificá-lo é traí-lo.” (PEIXOTO, 1987, p. 238) Esta tradução não é totalmente correta, como Müller explica que Brecht deve ser criticado, porém, a transferência na perspectiva da modificação no contexto brasileiro também é conducente. Com o termo “brechtianizar” entende-se o apelo de transformar e adaptar o material brechtiano para o teatro brasileiro. Isto significa implementar o modo de trabalhar, realizado pelo próprio Brecht, quando entrelaçou o material de várias fontes literárias para suas peças, modificou seus próprios textos dramáticos e denominou uma parte de seu trabalho teatral como experimentos, que são as peças de aprendizagem. Nesta relação, Peixoto refere-se às duas encenações de *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, de Zé Celso, no Teatro Oficina, que são atribuídas ao

---

<sup>205</sup> BADER, Wolfgang (Org): Brecht no Brasil. Experiências e influências. 1987, Rio de Janeiro: Paz e terra

movimento artístico Tropicália. Segundo Zé Celso, o elenco de *Na Selva das Cidades* não se preocupou com propostas políticas da peça, mas se interessou pela dimensão lúdica. No entanto, pelo fato de não se focar na mensagem política, o espetáculo evocou um grande impacto no teatro político. (CELSO *apud.* BONONI, 2018, p. 75) A partir da cenografia da arquiteta Lina Bo Bardi, que abordou a cidade destruída, devido à construção de uma obra rodoviária ao redor do teatro, baseando-se em lixo urbano, desdobrou-se a encenação da cidade selvagem paulistana, em frente à vida social real nos duros anos da ditadura. Peixoto, o qual atuou nesta montagem, se lembra: “Em *Na Selva das Cidades* se destruiu o espaço cênico e os atores quase se destruíram a si mesmos; o cenário era destruído diariamente e havia risco de morte em cena, porque às vezes rolava a cadeira de um lado para o outro e se o sujeito não se abaixasse na hora exata...” (PEIXOTO, 1987, p. 237) Estas encenações do Teatro Oficina, no final dos anos 60, foram importantes para a recepção de Brecht no Brasil inteiro, pois mostraram a possibilidade da vasta interpretação cênica do material brechtiano.

O nível de uma recepção transcultural, no sentido da permeação de vários textos e gêneros literários, musicais e teatrais de diferentes tempos e culturas, é atingido pelo músico e autor brasileiro, Chico Buarque de Hollanda, quando compõe a *Ópera do Malandro*, em 1978. Chico Buarque entrelaça a *Ópera do Mendigo*, de 1728, do autor inglês John Gay, e a *Ópera dos Três Vinténs*, de 1928, de Bertolt Brecht, com música de Kurt Weill, mesmo sendo uma recriação da peça de Gay, e cria uma versão brasileira a partir deste material. A figura do malandro, representando, exemplarmente, o tema da ambiguidade nas relações sociais e políticas, apresentado nas três versões da ópera, é o caráter central na *Ópera do Malandro* e se demonstra em suas diferentes especificações. Na sua publicação “De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay - uma leitura transcultural.”<sup>206</sup>, a pesquisadora de literatura e artes, Solange Ribeiro de Oliveira, analisa como Chico Buarque apresenta as variações da malandragem. Na figura do produtor/ “malandro/ compositor/ sambista/ João Alegre”- em inglês John Gay - representa o mediador e moderador da peça que “concentra-se também uma representação da identidade brasileira, calcada em análises de críticos e historiadores. Aí se situam os ancestrais do malandro, figuras liminares, situadas entre a ordem e a desordem [...]” (OLIVEIRA, 2012, p. 8)

Em 1998, o Bando de Teatro Olodum, da Bahia, encenou a obra brechtiana sob o título *Ópera dos Três Reais*, indicando o entrelaçamento do material alemão com a realidade

---

<sup>206</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro do. De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay - uma leitura transcultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999

brasileira. Trocando os vinténs, na tradução brasileira original, por reais, o grupo refere-se à situação social e política do país dessa época e remete diretamente à reforma monetária chamada de *Plano Real*, em 1994. O Bando de Teatro Olodum abdica da historização teatral aplicada por Brecht, a qual situou a história no bairro de Londres, Soho, sem especificação de tempos precisas, pelas referências às relações políticas da época. (VOUTTA, 2016, p. 165-176)

A Companhia do Latão de São Paulo está ligada diretamente ao teatro brechtiano e influencia, extensivamente, a recepção de Brecht no Brasil, desde o fim do século XX. O grupo deixou se inspirar pelo fragmento *A Compra do Latão*, criado por Brecht entre 1939 e 1955, e que transita entre material dramático e teoria teatral. Neste texto, Brecht apresenta um diálogo filosófico sobre o valor do material do teatro que, por ele, sempre deve ser questionado em relação à sua conexão com a realidade. “Com o nome, a Cia. do Latão não só destaca a influência do modelo de teatro e pensamento brechtiano, como também salienta seu apelo para o diálogo com a respectiva realidade social.”<sup>207</sup> (ATZPODIEN, 2005, p. 139) Desse modo, nos anos 1990 a Companhia do Latão contrariou o afastamento de questões sócio-políticas no teatro com uma teatralidade que tem suas raízes no teatro épico brechtiano.

A abordagem e recepção multifacetada das peças e teorias teatrais de Brecht, ao longo do século XX e XXI, no Brasil, promove um desenvolvimento e uma transformação vivida do material, conforme as exigências sociais, culturais e artísticas de diferentes tempos. Desse modo, também, a cena alemã é beneficiada pela recepção brasileira da obra brechtiana, que, em razão dos critérios restritos especificados pelos herdeiros de Brecht, em relação ao uso do material brechtiano, muitas vezes, não tem tanta liberdade de trabalhar com o material como a cena brasileira.

Mesmo que a peça didática *A Exceção e a Regra* tenha sido nomeada como primeira peça brechtiana encenada no Brasil, as peças didáticas, principalmente, entram no foco da cena brasileira somente a partir da pesquisa de Ingrid D. Koudela.

***Ingrid Koudela:*** *A Exceção e a Regra, de todas as peças didáticas, é a mais próxima de uma peça do espetáculo. Há outras peças como Fatzler que são fragmentos e que precisam ser conquistadas, pois são mais porosas. E, hoje, com a busca de trazer novos conteúdos, eu acho que é justamente o autor Brecht que é importante, enquanto ele é um pedagogo. E a gente fica impressionado o quanto Brecht tinha um conhecimento profundo sobre o jogo teatral na psicogênese e na sua*

---

<sup>207</sup> Tradução nossa. Citação original: Mit dem Namen hebt Cia. do Latão nicht nur den Einfluss des Brecht'schen Theater- und Denkmodells hervor, sondern auch dessen Forderung nach einem Dialog mit der jeweiligen gesellschaftlichen Realität.

*visão específica sobre uma pedagogia do teatro. Ele é um grande pedagogo. [...] (KOUDELA, 2022)<sup>208</sup>*

Neste sentido, as peças didáticas ganham interesse enquanto material teatral para o desenvolvimento da pedagogia teatral no Brasil.

**Ingrid Koudela:** *Eu acho que o interesse é grande e só deve crescer. Essa área de 'Theaterpädagogik', de pedagogia do teatro, é a área onde eu atuo e foi o que me fez entrar em contato com Reiner Steinweg. Eu queria saber o que se fazia sobre o Brecht na Alemanha quando eu comecei o meu doutorado. Então, eu descobri esse assunto da peça didática. Eu fui à biblioteca do Instituto Goethe, em São Paulo, e encontrei esse trabalho do Steinweg. E, a partir daí, é como se fosse uma biblioteca que caiu na minha cabeça, porque na Alemanha é um assunto extremamente estudado e no Brasil ainda se tinha uma visão, como se fosse uma fase transitória, passageira do Brecht, enfim, uma fase menor. Assim, a partir de Heiner Müller, das publicações e do contato com os especialistas com a peça didática, fiz o meu doutorado e foi um grande sucesso, porque levantou um tema que até então era desconhecido no Brasil. Hoje eu acho que nessa área, especialmente da pedagogia do teatro, há um interesse grande pelo meu trabalho. Os livros são muito procurados e tenho vários orientandos de doutorado e mestrado, ainda na ECA-USP, que escreveram um trabalho sobre esse assunto. Brecht é um autor muito querido no Brasil. Eu acho que ele faz parte da história do teatro brasileiro e não é preciso apresentá-lo. As pessoas conhecem Brecht por exercer uma influência profunda no Teatro de Arena e no Teatro Oficina, especialmente na década de 1960 e 1970. Sendo assim, eu creio que Brecht é muito bem recebido e o interesse por ele é cada vez maior. (KOUDELA, 2023)*

Através da perspectiva da pedagogia do teatro, a cena teatral brasileira se aproxima das peças didáticas, que, como delineado por Koudela, anteriormente, eram observadas como trabalho brechtiano menos elaborado. Neste processo, o corpo fragmentado das peças didáticas, que, à primeira vista, aparece pouco acessível, torna-se o ponto de partida do jogo com os papéis simbólicos, as apresentações alegóricas e a dramaturgia do gesto. Podemos afirmar, que no contexto das peças didáticas como prática transcultural, estes elementos os tornam conectáveis à cena teatral brasileira.

**Isabel:** *Dessa forma, faz sentido falar da peça didática como uma prática transcultural?*

---

<sup>208</sup> Os parágrafos seguintes com citação KOUDELA 2023 são trechos da entrevista com Ingrid D. Koudela, realizado em janeiro de 2023. A entrevista completa se encontra no anexo da tese.

**Ingrid Koudela:** [...] Eu acho que Brecht é um autor transcultural. Tanto que nenhuma peça de Brecht acontece na Alemanha, com exceção de 'Terror e Miséria no Terceiro Reich', todas elas se passam na China, em Roma ou na Escandinávia. Ele toma distância e é transcultural já na sua escrita. 'Aus Nichts wird Nichts' [De Nada Nada virá] é uma peça que se passa na Rússia. Na Escandinávia há uma peça a qual eu gosto muito, 'O senhor Puntila'. Em Roma, 'Os Horácios e os Curiácios'. É muito interessante como ele não escreve sobre a Alemanha, ele toma distância. Ele é geográfico e vai mostrar a história tomando distância. Mesmo quando ele escreveu 'Terror e Miséria do Terceiro Reich', ele estava nos Estados Unidos.

**Isabel:** Então a ideia é fazer algo alheio para ter uma outra percepção?

**Ingrid Koudela** Um dos pontos de partida foi com Pieter Bruegel, um artista renascentista foi aquele quadro 'Children's plays', onde ele faz um inventário de uma praça da época do Renascimento, com os muitos jogos que aconteciam naquela época. Então, esse exercício da distância histórica é muito importante. Brecht tem o Pieter Bruegel como um mestre. [...] É impressionante como ele mostra que o Bruegel era seu mestre e como aprendeu com ele nas contradições. Brecht diz que Bruegel não soluciona as contradições, pois elas estão colocadas ali, lado a lado.

**Isabel:** Neste contexto é interessante que, para Brecht, as personagens são universais e simbólicas.

**Ingrid Koudela:** Neste ponto enveredei com a questão da alegoria, que para mim é muito importante. Por exemplo, o gesto do grito mudo da 'Mãe Coragem' é uma alegoria, um gesto congelado. Nas peças didáticas não são personagens, são papéis, não é? [...] Mas os papéis nas peças didáticas tornam possível para o amador, o atuante, aquele que não é ator, se apropriar desse jogo. Eu acho muito importante, também, o princípio do jogo teatral em Brecht. Ele fala muitas vezes 'Theaterspiel' e quando ele traduz para o inglês, ele diz 'learning play', que foi o título do meu livro, *Um jogo de aprendizagem*. (KOUDELA, 2023)

Em 2010, Koudela iniciou um projeto teatral com o fragmento brechtiano *De Nada, Nada Virá*, que foi escrito na época da elaboração das peças didáticas, com estudantes da Universidade de Sorocaba. A fábula, que se passa na Rússia, desenrola-se através do jogo teatral no teatro e demonstra que no papel do Pensador: “Como o homem não é nada, ele poderá ser tudo.” (BRECHT, 1995, p. 262). Neste processo, apresenta-se o jogo interessante com foco no gesto e no elemento transcultural.

**Isabel:** No projeto 'Do nada, nada virá' vocês transferiram o contexto do texto original, que se passa na Rússia, para o indiano, por quê?

*Ingrid Koudela: Para nós, os gestos russos não queriam dizer nada, enquanto os da Índia são muito acentuados. Quando nós procuramos na internet, havia, sim, uma quantidade imensa de manifestações gestuais, além do vestuário, então, foi muito rico e mais próximo da cultura brasileira, trazer isso para a Índia em vez da Rússia. Eu não sei como são os gestos russos ou como é essa cultura, ela é mais distante para nós, talvez. Assim, podemos cantar mantras indianos. Eles fizeram alguns exercícios com yoga e com os mantras e aprenderam a cantar e a dançar. [...] (KODUELA, 2023)*

Embora esta apresentação da recepção do teatro de Brecht no Brasil tenha um recorte restrito, demonstramos como o uso do material brechtiano se transformou ao longo dos anos a partir de perspectivas diferentes. Dentre essas mudanças, o material foi conectado às propostas do Movimento Antropófago, reformulado em musicais brasileiros e transferido para outros contextos culturais e históricos. Brecht pode ter gostado desse uso diferenciado, já que ele mesmo promoveu o uso do material dramático diverso, permitindo fazer uma colagem do mesmo para a criação artística e pedagógica.

#### 4.2 INTERLÚDIO/ Peça didática: *O Cantil* - Os gestos da desconfiança

Entram em cena duas figuras, ou seja, duas marionetes, cada uma manipulada por um ator. Um dos bonecos andava ereto, a frente, o outro, atrás, de postura abaixada, puxando um carrinho carregado.



Figura 37: *O Cantil*, Na viagem, Teatro Máquina, 2008  
Fonte: Teatro Máquina

Quando os dois são manipulados no palco, o cenário permanece no escuro, os refletores só iluminam os bonecos e o carrinho. A trilha sonora é reduzida a elementos simples de percussão e melodia atmosférica.



Figura 38: *O Cantil*, A água, Teatro Máquina, 2008  
Fonte: Teatro Máquina

Na segunda cena vemos os dois bonecos debaixo de um céu estrelado, em frente às suas barracas, fumando e bebendo, um deles sentado em uma banqueta e o outro em pé. No dia seguinte, se torna óbvio que eles estão buscando seu caminho e que se perderam no meio da viagem. Quando fazem uma pausa, o boneco-patrão pede do seu boneco-empregado o cantil e bebe avidamente, depois seguem em frente. Na segunda noite o padrão sonha que seu criado toma posse do cantil, bebendo toda a água.



Figura 39: *O Cantil*, A noite, Teatro Máquina, 2008  
Fonte: Teatro Máquina

No outro dia, a busca pelo caminho se repete e, durante à noite, o patrão sonha novamente, só que, dessa vez, ele é assassinado pelo seu empregado. Quando, no dia seguinte, o patrão percebe que estão andando em círculos, os gestos dos dois demonstram a situação tensa. As situações de noite e dia da viagem se repetem, mais uma vez, com pequenas alterações, e a tensão vai aumentando.

Na última noite, quando os dois chegam no seu acampamento, a situação fica mais crítica até o momento em que o patrão pega sua pistola e atira no empregado. O último *tableau* da peça, mostra no lado direito do palco o boneco-patrão, sentado na banqueta e olhando para o boneco-empregado, que está deitado no chão atrás do carrinho, debaixo do céu estrelado. Os atores que manipulavam as marionetes ficam distante dos bonecos, no fundo do palco, com vista para frente.

O espetáculo *O Cantil*<sup>209</sup>, criado pelo grupo Teatro Máquina de Fortaleza, em 2008, sob a direção de Fran Teixeira, é uma livre adaptação da peça *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht. O grupo delinea: “O Cantil surge de uma leitura bastante específica de *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht, onde a palavra é suprimida para que o gesto seja enfatizado e o trabalho dos atores possa ser refuncionalizado pelo exercício de demonstração e manipulação.” (TEATRO MÁQUINA, 2021)

Desde 2003, o Teatro Máquina envolve-se na pesquisa das peças didáticas e cria espetáculos “a partir do entendimento do teatro como lugar de encontro, de risco, de crise, de desnorteamento e de invenção de realidades”. (TEATRO MÁQUINA, 2021) Nesta relação, perguntei a Fran Teixeira sobre os principais aspectos que movem o trabalho do Teatro Máquina.<sup>210</sup>

***Fran Teixeira:*** *O trabalho do Teatro Máquina se move interessado em investigar um teatro narrativo, se desafiando a descobrir em grupo as possibilidades de um teatro político hoje. Acreditamos na construção coletiva, no trabalho que surge da sala de ensaio, das improvisações, do estudo dos textos e dos assuntos que se articulam com os textos e histórias que temos interesse em encenar.*

Interessamos-nos especialmente pela peça *O Cantil* como trabalho do grupo, vinculado à uma pesquisa que está abordando um teatro gestual, marcado “*pelo interesse em uma construção gestual clara na produção de imagens-gesto, na criação de uma cena viva e verdadeira, que procurasse estabelecer uma comunicação franca com o público.*” (TEIXEIRA, 2022) Desse modo, as peças didáticas chamam atenção pelo “*potencial incendiário por serem modelos de ação e poderem produzir atos artísticos coletivos.*” Ademais: “*As questões discutidas nas peças didáticas sobre o que é o homem são passíveis de atualização e interesse contemporaneamente, porque se apresentam ainda como formulações abertas e destinadas à reflexão e à consciência crítica.*” (TEIXEIRA, 2022)

Quando perguntei sobre a motivação do grupo de trabalhar com a peça didática *A Exceção e a Regra*, Fran Teixeira respondeu:

***Fran Teixeira:*** *A motivação foi a fábula dessa peça, a situação extrema de desconfiança e subserviência tipificadas pelo patrão e o empregado, na primeira metade da peça, durante a viagem em busca de petróleo. Dei o título de *O Cantil* pela importância desse objeto durante a*

<sup>209</sup> Filmagem do espetáculo *O Cantil* do Teatro Máquina: <https://vimeo.com/28044389>, [Acesso em: 16/02/2023]

<sup>210</sup> Entrevista da autora com Fran Teixeira, 18/05/2022

*viagem, pelo seu valor material e pelo que pode passar a representar para aquele que tem consciência de sua violência como aquele que explora. A repetição das situações na viagem e seu crescente trágico me motivaram a criar um roteiro sem palavras.*

*A Exceção e a Regra*, elaborada por Brecht, Elisabeth Hauptmann e Emil Burri, em 1930/1931 e completada pela composição de Paul Dessau, em 1948, foi publicada pela primeira vez em 1937, no jornal moscovita *Literatura Internacional*. Elisabeth Hauptmann, que já traduziu várias peças não de publicações inglesas para o alemão, mais uma vez, possibilitou o acesso a um material asiático. O texto original, que serviu como modelo para *A Exceção e a Regra*, é da peça chinesa *Os Dois Meios do Casaco*, do século XII, traduzida de uma versão francesa para o alemão, por Hauptmann.

*A Exceção e a Regra* é uma peça didática que demonstra uma narrativa mais linear e, já no prólogo, a peça exemplifica a ideia do teatro épico, anunciando a história de uma viagem e solicitando ao público a observar criticamente o comportamento do explorador e dos dois explorados. Em sete cenas é contada a história de uma viagem de um comerciante e seus dois acompanhantes, o guia e o cule. No último posto, antes de entrar no deserto mongol, o comerciante demite o guia, porque está desconfiando da intimidade dos seus acompanhantes. O guia descreve o caminho para o cule e, furtivamente, o dá um cantil de água. Na viagem seguinte, na qual eles têm que atravessar um rio caudaloso e o cule não sabe mais o caminho e os leva na direção errada, a desconfiança do comerciante em relação ao cule aumenta. Quando o cule quer passar o cantil de água, que recebeu do guia, para o comerciante, o mesmo pensa que o cule está atacando-o com uma pedra. Assim sendo, o comerciante mata o cule na falsa suposição de autodefesa. Na última cena, a esposa do cule solicita ao tribunal a condenação do assassino e uma indenização, porém, o juiz certifica que o comerciante agiu em legítima defesa, pois teve que assumir o pior de sua situação. Ao rejeitar a ação judicial da viúva e absolver o comerciante, “a justiça de classe e a divergência entre jurisprudência e justiça; não se pode falar de um tribunal independente, objetivo e justo.” (KNOPF, 2001, p. 292)

Na sua adaptação da peça didática, o Teatro Máquina focou na história de viagem e omitiu a cena do tribunal. Para criar a atmosfera de suspeição no contexto de uma relação de poder explícita, o cantil se tornou o objeto central. A fábula de *A Exceção e a Regra* é condensada e simplificada por escolhas estéticas, criando uma linguagem poética que foca no tema central da desconfiança. Neste contexto, perguntei para Fran Teixeira de onde surgiu a decisão de eliminar a fala.

*Fran Teixeira: Essa ideia surgiu na primeira leitura do texto e dos estudos que realizei para a adaptação que seria realizada por um grupo de teatro de bonecos, em 2003. Como o projeto não caminhou com esse grupo, resolvi adaptar para o grupo Teatro Máquina, em um desafio de criação completamente gestual, com gestos-base que pudessem ser repetidos e, nesse procedimento, reaparecerem como citação e comentário ao próprio movimento já realizado, aprofundando a situação da viagem como uma situação alegórica para os extremos da exploração do homem pelo homem, quando não há consciência dos direitos trabalhistas, nem garantia de seu cumprimento. Acreditava que com um desenho exemplar da gestualidade não seria necessária a fala. Lancei mão de uma grande licença poética para abordar o texto como modelo de ação em seu potencial de encenação, com extremo rigor plástico e coreográfico, estudando alguns princípios de Bunraku e desenvolvendo com os atores os pares resistência e força/manipulação e silêncio como reflexo de situações de opressão.*

Ressaltamos o aspecto interessante de o Teatro Máquina recuperar a influência do teatro asiático, que já se manifesta no texto original de *A Exceção e a Regra*, ao usar o Bunraku como fonte de inspiração para a encenação. O Bunraku é uma forma tradicional japonesa de teatro de marionetes, na qual os/as marionetistas são visíveis no palco e manipulam bonecos de 1,5m de altura. O Teatro Máquina retoma o princípio dos/as marionetistas visíveis que manipulam os/as boneco-atores/atrizes, referindo-se à ideia básica do teatro épico, que o/a ator/atriz deve mostrar o que está acontecendo.

A encenação de *O Cantil* é caracterizada pela repetição. Repete-se o enredo, as fases da viagem e os gestos-base através dos quais a fábula se desenrola. Neste arranjo, são integradas imagens paradas, ou seja, os *tableaus* [quadros], que, junto com elementos rítmicos, salientam o agravamento da desconfiança até o assassino.

No entanto, o material cênico principal é o gesto, que, conforme Benjamin, têm duas vantagens:

Em primeiro lugar, é possível falseá-lo somente até certo ponto; menos ainda, quanto mais discreto e habitual for o gesto. Em segundo lugar, ao contrário das ações e das atividades das pessoas, o gesto tem início e fim que podem ser fixados. Essa delimitação, rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que, ainda assim, está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto. (BENJAMIN, 2017, p. 13)

Portanto, Benjamin descreve o caráter contraditório do gesto que encontramos, primordialmente, no teatro épico de Brecht. Dessa exposição, podemos relacionar as observações de Günther Heeg sobre o gesto como “um meio paradigmático de comunicação

transcultural.”<sup>211</sup> (HEEG, 2018, p.48) Gestos transitam entre espaços e tempos, carregando uma história própria que vem do contexto do qual foram separados. Nesta “migração espaço-temporal” Heeg identifica a “força afetiva”<sup>212</sup> (HEEG, 2018, p. 48) dos gestos, que se demonstra na relação especial com o público. Para o teatro de Brecht como um teatro de gestos, a comunicação entre palco e plateia dá o impulso para escolhas estéticas no contexto da narração e também da fragmentação de fábulas, com o objetivo de estimular uma reflexão crítica.

Conforme Teixeira, em *O Cantil* “[a] ausência de palavras tornou o problema da peça universal, sua comunicação se amplifica assim, mas mesmo assim ainda é possível que cada público seja levado a refletir sobre a situação da peça a partir de sua realidade.” (TEIXEIRA, 2022) Desse modo, é descrito a ideia utópica que demonstra o teatro como linguagem universal. No entanto, devemos nos perguntar neste contexto se os gestos realmente são universais e se o desejo associado de uma comunicação eficaz a partir da amplificação da comunicação não estaria contrariando a ideia básica das peças didáticas. Mesmo que, conforme Benjamin, o gesto fosse menos enganador do que as declarações das pessoas (BENJAMIN, 2017, p. 13), ele carrega um elemento de descontinuidade e ambivalência. O gesto do cule de passar o cantil para o comerciante supõe o ato do assassinato e o paradigma desta relação. Perante o tribunal, o comerciante explica que só podia interpretar o gesto como um mal-entendido e que, por isso, deveria ser absolvido.

Em *O Cantil* vemos uma recepção poética da representação de estruturas de poder, que encontramos no material modelo *A Exceção e a Regra*, focando-se no percurso da crescente desconfiança, em que a cena do tribunal é omitida. Portanto, cabe a nós, como público, fazer o julgamento.

Peça: *O Cantil*

Grupo: Teatro Máquina

Ano e Cidade: 2008, Fortaleza

Informação sobre o grupo: [www.teatromaquina.weebly.com](http://www.teatromaquina.weebly.com)

---

<sup>211</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] ein paradigmatisches Medium transkultureller Kommunikation.

<sup>212</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] raumzeitliche Migration [...] affektive Kraft.

### 4.3 Continuidade e transformação do Teatro-Fórum na Alemanha

Em 1986, quando vivia no exílio em Paris, Augusto Boal monta a estréia da peça *Das Publikum/ O público* a partir do modelo de Federico García Lorca, no Schauspielhaus Wuppertal, na então Alemanha Ocidental. O *Drama em Cinco Atos*, com o epíteto *Comédia impossível*, é considerado como uma obra quase impossível de encenar. Na introdução da peça, Boal explica para o público: “Esta noite, vocês não vão entender nada. Eu também não entendi nada. Nem os atores, e acho que nem mesmo García Lorca entendeu sua peça.”

Boal deixa claro que a encenação deve ser entendida como “um experimento” e agradece anteriormente ao público a sua “coragem de perseverança”.<sup>213</sup> (BOAL *apud*. THIEMANN, 1986)

As vozes na imprensa local que discutem a encenação são diferentes. Por um lado, tinha a sensação de desprezo sobre a suposta decadência da cultura.

[...] que aqui se celebra um conceito de cultura que não admite mais definição, que não tolera norma, que não adota nenhum valor. São despejados baldes de estrume intelectual sobre os espectadores, que sentem um arrepio agradável no nojo percorrendo sua coluna burguesa. Aqui, a própria queda social é aplaudida; não tem nada a ver com o teatro e com a cultura.” (THIEMANN, 1986)

Do outro lado, é destacado “o trabalho de ensaio incomum de Boal” que “levou a resultados surpreendentes com os atores de Wuppertal: aqui raramente foi vista tal precessão também em termos de linguagem corporal.”<sup>214</sup> (SCURLA, 1986) No entanto, como público nos jornais, o público pareceu gostar da encenação com imagens expressionistas de apresentações pornográficas e blasfêmias sem fio condutor dramático.

Durante os anos oitenta, Boal encenou mais peças em instituições teatrais na região linguística alemã, como no Schauspielhaus Nürnberg/Alemanha ou no Schauspielhaus Graz/Áustria. Lá encenou suas peças *Arena Conta Zumbi* e *Murro em Ponta de Faca*, bem como *Revolução na América do Sul*, que existem na tradução alemã.

No entanto, obviamente na Alemanha, Augusto Boal é mais conhecido como criador do Teatro do Oprimido do que como autor e diretor teatral. Em 1979, Boal foi à cidade de

<sup>213</sup> Tradução nossa. Citação original: Sie werden heute Abend nichts verstehen. Auch ich habe nichts verstanden. Auch die Schauspieler nicht, und ich glaube, nicht einmal García Lorca hat sein Stück verstanden. [...] Ein Experiment [...] Mut zum Durchhaltevermögen.

<sup>214</sup> Tradução nossa. Citação original: Boals ungewöhnliche Probenarbeit führte bei den Wuppertaler Schauspielern zu überraschenden Ergebnissen: selten sah man hier eine solche Präzision, auch was körpersprachliche Mittel betrifft.

Hamburgo para fazer a sua primeira oficina de Teatro do Oprimido na Alemanha, e formar multiplicadores do método, o que chamou muita atenção devido às técnicas que trazia para a cena teatral livre, que não eram organizadas em instituições como as *Schauspielhäuser*. Para a cena teatral livre na Alemanha, a década de 1970 foi uma época de experimentação e inovação no teatro. Muitos:as artistas buscavam uma nova forma de expressão e liberdade criativa, desafiando as convenções estabelecidas e explorando novas técnicas e temas. Algumas das principais tendências da época incluíam o teatro político, o teatro de vanguarda e o teatro pós-dramático. A cena teatral livre também foi influenciada pela contracultura e pelos movimentos sociais da época.

A maioria dos grupos também estava interessada em uma nova forma de teatro popular político que, no espírito de Bertolt Brecht, deveria ser divertido e realista, mas acima de tudo não 'folclórico'. A estética teatral de Brecht foi recebida principalmente em seus aspectos experimentais: o estilo épico de atuação e a dialética de apresentação e comentário.<sup>215</sup> (BRAUNECK, 2016, p. 26)

Desse modo, o Teatro do Oprimido apresentou uma forma teatral interessante para abordar os temas urgentes da época através de um teatro inclusivo e democrático, buscando a interação direta com o público. Até a virada do milênio, as oficinas pontuais foram as principais realizações de Augusto Boal, assim como os:as Curingas e as:os multiplicadoras:es formadas:os ao longo dos anos. Segue um relatório de uma oficina de seis dias do Instituto de trabalho juvenil, Gauting, na Alemanha, em 1995, a partir de protocolos de participantes:

- Primeiro dia:* Cumprimento, Introdução, Coleção de desejos para oficina  
 Exercícios iniciais, familiarização e soltar  
 Exercícios e jogos teatrais que se dividem em quatro categorias  
 Sentir tudo o que se toca  
 Escutar tudo o que se ouve  
 Ver tudo o que se olha  
 Ativando vários sentidos  
 Discussão
- Segundo dia:* Reflexão sobre os jogos e exercícios do dia anterior  
 Exercícios para aquecer  
 Técnicas introspectivas
- Terceiro dia:* Reflexão sobre a técnica do Arco-Íris do Desejo  
 Exercícios gerais  
 Teatro-Fórum - Busca de temas  
 Primeira apresentação da cena de Teatro-Fórum (Técnicas de ensaio)

<sup>215</sup> Tradução nossa. Citação original: Den meisten Gruppen ging es auch um eine neue Form des politischen Volkstheaters, das im Sinne von Bertolt Brecht unterhaltsam, realistisch, vor allem aber nicht ›volkstümelnd‹ sein sollte. Brechts Theaterästhetik wurde vornehmlich in ihren experimentellen Aspekten rezipiert: der epischen Spielweise und der Dialektik von Darstellung und Kommentar.

*Quarto dia:* Jogos para soltar e concentração  
Técnicas de ensaio para Teatro-Fórum  
Cenas de Teatro-Fórum  
Exercício de concentração

*Quinto dia:* Mesa redonda breve  
Uso de figurinos  
Exercícios gerais  
Escolha de uma cena de Teatro-Fórum e ensaio  
Apresentação pública da cena de Teatro-Fórum

*Sexto dia:* Exercícios gerais  
Exercício: Imagem analítica  
Reflexão

(ODIERNA, LETZ, 2006 p. 157-171)

A oficina que se dirige aos:às amadores:as interessados:as em conhecer o Teatro-Fórum como técnica teatral, principalmente, para poder inseri-la no seu trabalho pedagógico, conta com jogos teatrais, soltando e conhecendo o corpo e estimulando a imaginação estética. Para a criação de uma cena de Teatro-Fórum são introduzidas as técnicas introspectivas e do *Arco-Íris do Desejo*. Ao fim da oficina, o grupo escolhe uma das cenas que anteriormente foram criadas em grupos pequenos, ensaia e a apresenta ao público para poder experimentar o fórum cênico com pessoas que não participaram da oficina. Através da difusão do Teatro-Fórum em oficinas, a técnica teatral foi aplicada, frequentemente, em âmbitos como o trabalho juvenil, a educação política e cultural em escolas, no trabalho comunitário ou na pedagogia teatral.

A pedagogia teatral como disciplina autônoma na Alemanha surgiu entre o fim dos anos 1960 e começo dos anos 1970, prevalecendo nos anos 1980. “[...] [O] termo ‘pedagogia do teatro’, agora usado, sinalizava que algo novo estava entrando na pedagogia e no teatro: a pedagogia do teatro como disciplina integradora!”<sup>216</sup> (KOCH, 2011, p. 78) Um ponto de partida para a pedagogia teatral foi a interação artística com pessoas, que muitas vezes não teriam acesso às artes. Como foi focado no fortalecimento de competências sociais e comunicativas, a pedagogia teatral se limitou ao uso de métodos teatrais para educação e mudança social. Entretanto, nos anos 1980 houve uma mudança paradigmática, potencializando a qualidade artística e estética, quer dizer, houve um desvio da interação social para o processo artístico. Conforme Vassen, não se trata de pedagogia como apoio do teatro, “mas de teatro em um contexto pedagógico, em que os objetivos pedagógicos resultam e se desenvolvem de outros

---

<sup>216</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] der jetzt verwendete Begriff „Theaterpädagogik“ signalisierte, dass etwas Neues in die Pädagogik und ins Theater kam: die Theaterpädagogik als eine integrative Disziplin!

princípios, sobretudo estéticos.”<sup>217</sup> (VASSEN, 1997, p. 62) Esta visão com foco estético inclui o ato de assistir um espetáculo, a aprendizagem de modos de trabalho no contexto de pedagogia teatral e a experimentação com formas de expressão teatral. No foco da prática encontram-se a experiência estética e os processos teatrais.

Portanto, trata-se de processos teatrais - certamente com vistas a um produto. Trata-se de experiências estéticas sem formular de imediato uma pretensão profissional ou mesmo vanguardista à arte, trata-se de partir das experiências dos jogadores com o objetivo de desenvolver teimosia e resistência.<sup>218</sup> (VASSEN, 1997, p. 64)

Hoje, a disciplina da pedagogia teatral é difundida nos diferentes âmbitos teatrais, como nos espaços de teatro amador, na formação escolar e universitária e nas instituições teatrais oficiais, como os teatros municipais. Conforme Warstat, deixam se destacar três rumos do teatro, como “lugar social”, “modelo para a sociedade” e “diferença estética”<sup>219</sup> (WARSTAT, 2008, p. 16). Desse modo, o teatro é um lugar de comunidade, onde as pessoas se encontram e entram em relações, sejam ativas ou receptivas. Pode servir como laboratório para uma prática cênica, romper com as regras do cotidiano e promover a interação com o alheio e o marginal.

Portanto, a trajetória do Teatro-Fórum na Alemanha é incluída na história da pedagogia do teatro alemã. Quando Boal foi a Hamburgo para ensinar a técnica, encontrou um ambiente no contexto do teatro livre e da pedagogia teatral, no qual foram acolhidas inspirações estrangeiras que ajudassem a encontrar novas formas teatrais. A visão democrática do envolvimento do público no processo da criação e na apresentação de espetáculos atraiu, sobretudo, as/os praticantes de teatro dessa área. O espírito de luta do método do Teatro do Oprimido foi o primeiro aspecto interessante, como a década de sessenta, marcada pela polinização, também, no âmbito teatral. A introdução das técnicas introspectivas gerou interesse no contexto de trabalho pedagógico e terapêutico com jovens. Ao longo dos anos, a prática do Teatro-Fórum passou pela transformação, deslocando a perspectiva pedagógica para o foco estético e, desse modo, se inseriu na tendência geral da pedagogia teatral da concentração no processo criativo da prática teatral. Quer dizer, a difusão do Teatro do Oprimido e, em especial, do Teatro-Fórum na Alemanha, deixa se entender, em grande parte, pelo

<sup>217</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] sondern um Theater in pädagogischen Zusammenhängen, bei dem sich die pädagogischen Ziele aus anderen, insbesondere ästhetischen Orientierungen ergeben und entwickeln.

<sup>218</sup> Tradução nossa. Citação original: Es geht also um theatrale Prozesse – durchaus mit Blick auf ein Produkt. Es geht um ästhetische Erfahrungen, ohne gleich einen professionellen oder sogar avantgardistischen Kunstanspruch zu formulieren, es geht um ein Anknüpfen an den Erfahrungen der Spielenden mit dem Ziel, Eigensinn und Widerständigkeit zu entwickeln.

<sup>219</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] sozialer Ort [...] Gesellschaftsmodell [...] ästhetische Differenz.

desenvolvimento da pedagogia do teatro.<sup>220</sup> Além do uso da técnica em oficinas ou em espaços pedagógicos, formaram-se diversos grupos de Teatro do Oprimido e Teatro-Fórum na Alemanha e, também, na Áustria. Por exemplo, em 2002, Birgit Fritz fundou a associação Theater der Unterdrückten-Wien<sup>221</sup>, em Viena, na Áustria, que organizou o Festival Mundial de Teatro do Oprimido, em 2009. O TdU-Wien realiza oficinas e peças de Teatro-Fórum, que tratam de problemáticas como a precariedade no trabalho ou temas feministas. Em 2009, Bárbara Santos, junto com Till Baumann e Christoph Leucht, criou o espaço de Teatro do Oprimido KURINGA, em Berlim, que se tornou um dos lugares mais importantes de formação com os cursos de qualificação, seminários e o festival bi-anual Estética da Solidariedade.



Figura 40: *Behind the Shadows:Light*, Tdu-Wien. Fonte: TdU-Wien



Figura 41: KURINGA. Festival Aesthetics of Solidarity  
Fonte: KURINGA

Em vários laboratórios de diferentes lugares, os:as integrantes do KURINGA sistematizaram um curso de qualificação<sup>222</sup> que conta com partes teóricas e práticas, baseadas

<sup>220</sup> O periódico “Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik” Heft 34, 1999 Reflexionen Perspektiven. 20 Jahre Theater der Unterdrückten in Deutschland” dedica uma edição inteira ao Teatro do Oprimido na Alemanha. Disponível em: [https://www.archiv-datp.de/downloads/heft\\_34\\_1999\\_jahrgang\\_15\\_lowres.pdf](https://www.archiv-datp.de/downloads/heft_34_1999_jahrgang_15_lowres.pdf), [Acesso em: 2/02/2023]

<sup>221</sup> Theater der Unterdrückten-Wien: <https://tdu-wien.at>, [Acesso em: 1/02/2023]

<sup>222</sup> Curso de Qualificação no KURINGA: <https://kuringa.de/en/qualifications/course-1-en/>, Último acesso: 1/ 2/ 2023

na Estética do Oprimido, que tem como objetivo a produção de uma peça de Teatro-Fórum.

Conforme Santos:

Com o desenvolvimento de múltiplos processos investigativos, a Estética do Oprimido se transformou no alicerce fundamental de nossa práxis e, conseqüentemente, deslocou o eixo pedagógico das formações que oferecemos. [...] Primeiro criamos módulos de trabalho com os distintos conteúdos relativos às técnicas que compõem o método. Também a Estética do Oprimido estava organizada por módulos, correspondendo às experiências específicas que vínhamos fazendo com Imagem, Palavra e Som/ Ritmo. O fio condutor e o ponto de chegada da formação devia ser sempre uma produção de Teatro-Fórum que permitisse a aplicação direta dos conteúdos trabalhados e a experiência prática do diálogo com o público. (SANTOS, 2018, p. 194)

Além de aumentar o rumo estético na formação de multiplicadores:as do Teatro do Oprimido, foi seguido, também, o rumo do Teatro Legislativo na Alemanha e na Áustria. No estado de Tirol, na Áustria, por exemplo, foi trabalhado com o Teatro Legislativo no projeto *Mach mit! Es geht um uns!! Venha! É Sobre Nós!*<sup>223</sup>. Para permitir a participação de pessoas afetadas pela lei elaborada, em 2017, de apoio à participação de pessoas com deficiência na vida social, formou-se um grupo heterogêneo que participou no processo legislativo a partir do meio teatral. Em Berlim, o Legislative Theater Berlin elabora peças de Teatro-Fórum para fortalecer a participação das:os cidadã:os na política comunal, criando espaços para o encontro de políticos:as, profissionais e especialistas do cotidiano, ou seja, as:os cidadã:os afetadas:os pelos decretos.

Este breve resumo descreve a recepção e o desenvolvimento da proposta teatral de Boal, na Alemanha, desde os anos 1970 até hoje. Mesmo que Boal tivesse alguma experiência como diretor em instituições teatrais na Alemanha, Áustria e Suíça e algumas de suas peças traduzidas para o alemão, foi o Teatro do Oprimido e, sobretudo, o Teatro-Fórum que se tornou conhecido. No intercâmbio com o CTO-Rio e outros grupos internacionais a técnica está sendo transformada, primordialmente, por Bárbara Santos que dá continuidade ao processo da experimentação teatral de Augusto Boal.

---

<sup>223</sup> *Mach mit! Es geht um uns! (Venha! Es sobre nos!)*.

Disponível em: [https://www.politicsfortomorrow.eu/uploads/1/1/2/5/112529815/legislatives\\_theater\\_-\\_mach\\_mit\\_\\_es\\_geht\\_um\\_uns\\_.pdf](https://www.politicsfortomorrow.eu/uploads/1/1/2/5/112529815/legislatives_theater_-_mach_mit__es_geht_um_uns_.pdf), [Acesso em: 3/ 02/ 2023]

#### 4.4 INTERLÚDIO/ Teatro-Fórum: KURINGA – Dimensão estética e impacto político

No palco vemos uma coreografia de grupos de personagens com diferentes atributos. Há um grupo com caixas de papelão, outro com tecidos de cores variadas e o grupo com lonas de plástico. Depois da primeira fase de isolamento dos personagens, o qual deixa-se detectar o assunto do individualismo, a coreografia entra no processo de criação de imagens móveis coletivas. Neste momento, identificamos a negociação de temas dicotômicos como consentimento e desacordo ou diversidade e entidade, bem como o desejo de mediação. Na última fase da encenação, o plástico invade o palco com a música *Go ahead and hate your neighbour, go ahead and cheat your friend...*, separando os caracteres novamente.



Figura 42: *Neighbours, As Cores*, KURINGA, 2022  
Fonte: KURINGA, Foto: kativagloria

Nesta peça de Teatro-Fórum, chamada *Neighbours/ Vizinhos*, são abordados os desafios que a sociedade enfrenta hoje no contexto da tentativa da estabilização de um diálogo democrático. O processo de criação da peça ocorreu em 2022 como parte do trabalho do espaço de Teatro do Oprimido KURINGA, em Berlim. Desde a sua fundação, em 2011, realizada por Bárbara Santos, Christoph Leucht e Till Baumann, “KURINGA tem a sua sede no bairro de Wedding e ao mesmo tempo faz parte de processos de redes internacionais.”<sup>224</sup> (SANTOS, LEUCHT, BAUMANN, 2021, p. 172) Neste lugar me encontrei com Eva Gloria, atual coordenadora de KURINGA, para aprender mais sobre o seu trabalho em geral e, especialmente, sobre a elaboração e as apresentações do Teatro-Fórum *Neighbours*.

<sup>224</sup> Tradução nossa. Citação original: KURINGA hat seine Basis in der Nachbarschaft im Wedding und ist gleichzeitig Teil internationaler Vernetzungsprozesse [...]

*Eva Gloria: Cerca de 30 pessoas participaram do processo. A formação era composta por participantes do curso de qualificação e as pessoas que pertenciam à comunidade KURINGA. O Teatro-Jornal já estava sendo utilizado no curso de qualificação e, quando as outras pessoas se juntaram a eles, conversaram sobre os possíveis temas. A guerra era uma grande questão ou: como ainda podemos viver em uma democracia onde as correntes de direita estão se tornando tão fortes?*

No processo com outros grupos de Teatro do Oprimido europeus, foi elaborado um curso de qualificação de Teatro do Oprimido com o objetivo de criar uma formação sistematizada de multiplicadores do método. Pessoas desse curso, bem como de grupos de Teatro do Oprimido associados ao KURINGA, criaram a peça sob a direção de Bárbara Santos e Till Baumann. As produções de Teatro-Fórum de KURINGA tem como característica o foco no trabalho estético, depois da fase de elaboração da dramaturgia. Como em outras peças de Teatro-Fórum de KURINGA, em *Neighbours* a fala verbal não é utilizada de modo dialógico, mas como elemento estético como som/ritmo e imagem. No contexto da Estética do Oprimido, Augusto Boal junto com curingas como Bárbara Santos, por exemplo, fez experimentos com os meios de comunicação, utilizando som, palavra e imagem para o desenvolvimento da elaboração teatral de peças de Teatro-Fórum.

Conforme o equipe de KURINGA: “A experiência no Brasil mostra que quanto maior a qualidade estética e artística das peças do Teatro-Fórum, maior o impacto político.”<sup>225</sup> (SANTOS, LEUCHT, BAUMANN, 2021, p. 174) Nesta observação, identificamos a opinião sobre a estética não ter uma finalidade em si no Teatro do Oprimido, mas o impacto político sempre é pensado junto a ela. Desse modo, foi desenvolvida a peça *Neighbours* como performance abstrata de um conjunto de pessoas que, depois de uma fase de aproximação e processos de negociação comunicativa de diferentes atitudes, são separadas por um movimento que invade a comunidade por meio de “fake news” com o objetivo de gerar polaridades. De acordo com a apresentação performática do Teatro-Fórum, o público é convidado a fazer suas intervenções da mesma forma no momento do fórum. Neste contexto, Eva Gloria conta que o público também experimenta a fala como meio estético em suas intervenções, brincando com o ritmo, por exemplo, e reformulando o texto da música: “*Go ahead and love your neighbour, go ahead and hug a friend...*” (EVA GLORIA, 2023)

---

<sup>225</sup> Tradução nossa. Citação original: Je höher die ästhetische und künstlerische Qualität der Forumtheaterstücke, so die Erfahrung in Brasilien, desto größer die politische Wirkung.



Figura 43: *Neighbours*. O plástico, KURINGA, 2022.  
Fonte: KURINGA, Foto: kativagloria

Também conversamos sobre a introdução das intervenções coletivas, em que não há mais a substituição de uma pessoa do público por um:a personagem, pois os:as espectadores:as entram no palco com uma ideia de intervenção coletiva. Este desenvolvimento do modo de intervenção é ligado a uma mudança elementar no contexto dramaturgico que torna impossível uma substituição de um caráter determinado. “No [...] trabalho com a Estética do Oprimido, a história selecionada não é mais no foco, mas sim o ponto de partida para um processo de investigação analítica-criativa [...]”<sup>226</sup> (SANTOS, LEUCHT, BAUMANN, 2021, p. 178)

Um dos princípios no trabalho com o Teatro-Fórum é o desenvolvimento contínuo da peça que não termina com a estreia e que, sobretudo, é alimentado pelo intercâmbio ativo com o público que implica na criação de novas situações cênicas.

*Eva Gloria: [...] O legal no Teatro-Fórum é que sempre há algo novo. Além disso, a peça evoluiu. Na última apresentação, o conflito foi colocado de forma mais clara e houve diferentes momentos em que as pessoas puderam fazer intervenções. Houve pessoas que assistiram à peça várias vezes e trouxeram amigos quando voltaram. É bom que elas tenham percebido que a peça não se repete. É um convite ao público para criar algo novo.*

*Um grupo também tocou e dançou no mesmo ritmo com todo o público. Então, você pode perguntar: é realmente o que queremos, que corramos todos no mesmo ritmo? Acho que um fórum de sucesso é quando as pessoas vão para casa com perguntas. Também podemos encontrar respostas, mas não há apenas uma verdade.*

<sup>226</sup> Tradução nossa. Citação original: In [unserer] [der] Arbeit mit der Ästhetik der Unterdrückten steht die ausgewählt Geschichte nicht mehr im Zentrum, sie ist vielmehr der Ausgangspunkt für einen analytisch- kreativen Untersuchungsprozess [...].

Podemos afirmar que o levantamento de questões e a evidenciação das realidades variáveis são os aspectos centrais em relação ao impacto político no Teatro-Fórum e neste assunto também identificamos uma conexão com a peça didática. No entanto, um grande ponto de diferença é o tema da dramaturgia, pois as peças didáticas representam textos para serem encenadas e no Teatro-Fórum a dramaturgia é uma elaboração coletiva.

Neste sentido, em 2011, o KURINGA formou o projeto *TOgether* com outros grupos de Teatro do Oprimido europeus da Itália, França, Catalunha, Escócia, Croácia e Portugal, elaborando a peça de Teatro-Fórum *Hotel Europa*, que abordava assuntos complexos. “A peça abordava a crise europeia, econômica, financeira, política e ideológica, e as crises bancária e de identidade que afetaram as relações entre os Estados-membros da União Europeia (UE), os:as cidadãos:ãs, as instituições financeiras e até entre pessoas da própria família.”<sup>227</sup> (SANTOS, LEUCHT, BAUMANN, 2021, p. 176)



Figura 44: *Hotel Europa*, *TOgether*, Grécia, 2015  
Fonte: KURINGA Foto: Kusha Mrtian e Kuringa

A peça é contada do ponto de vista de um jovem ativista cujos pais são donos do Hotel Europa. Ele defende a ideia capitalista e tenta convencer seus pais a aplicar os princípios dessa perspectiva no gerenciamento do hotel. Este enredo central é apoiado por outros:as personagens que ajudam a contar a história como os:as trabalhadores:as, banqueiros:as, a mídia e políticos:as, por exemplo.

<sup>227</sup> Tradução nossa. Citação original: Das Stück setzt sich mit der europäischen Krise auseinander – der wirtschaftlichen, finanziellen, politischen, ideologischen Krise, der Banken- und Identitätskrise, die die Beziehungen zwischen den EU-Mitgliedstaaten betraf, zwischen Bürger:innen imd Finanzinstitutionen und zwischen den Mitgliedern einer Familie.

*Hotel Europa* foi desenvolvida em um processo de laboratório com várias etapas, incluindo experiências como o Teatro-Jornal e Arco-Íris do Desejo para elaborar o fio dramático e os caracteres. Ademais, este processo de criação também foi guiado pela perspectiva da Estética do Oprimido e foi construído a partir de “um caminho baseado em imagem e som/ritmo, no qual a linguagem verbal fosse praticamente dispensada [...] Nas etapas subsequentes de trabalho, a palavra foi trabalhada em processos de criação e inserida na obra, não como texto ou diálogo, mas como elemento estético.” (SANTOS, 2016, p. 445) Este processo criativo contou com diferentes estágios, oscilando entre ensaios comuns, reflexões em grupos e apresentações em países distintos, que se estendeu por vários anos e diversos países europeus.

Observamos neste contexto que o trabalho colaborativo e o estabelecimento de redes internacionais são princípios fundamentais no Teatro do Oprimido e no trabalho com o Teatro-Fórum. Desta forma, o intercâmbio mundial entre grupos específicos e a criação de espaços de aprendizagem mútua em festivais é crucial para o desenvolvimento da técnica em relação aos modos estéticos, bem como para a reflexão política.

Peça de Teatro-Fórum: *Neighbours*

Grupo: KURINGA

Ano e Cidade: 2022, Berlim/ Alemanha

Informação sobre o grupo: [www.kuringa.de](http://www.kuringa.de)

Peça de Teatro-Fórum: *Hotel Europa*

Grupo: *TOgether*

Ano e Cidade: 2015, Atenas/ Grécia; 2016, Lisboa/ Portugal; 2017, Barcelona/ Espanha

Informação sobre o grupo: [www.kuringa.de](http://www.kuringa.de)

#### 4.5 Peça didática e Teatro-Fórum e o desejo de transformar o mundo

O dever do artista não é o de mostrar como são as coisas verdadeiras e sim o de mostrar como verdadeiramente são as coisas. [...] Nós, filhos de uma época científica, temos que assumir uma posição crítica diante do mundo. Diante de um rio, nossa atitude crítica consiste no seu aproveitamento; diante de uma árvore frutífera, em enxertá-la, diante do movimento, nossa atitude crítica consiste em construir veículos e aviões; diante da sociedade, em fazer revolução. Nossas representações da vida social devem estar destinadas aos técnicos fluviais, aos cuidadores das árvores, aos construtores de veículos e aos revolucionários. Nós os convidamos para que venham aos nossos teatros e lhes pedimos que não se esqueçam de suas ocupações (alegres ocupações), para que nos seja possível entregar o mundo e nossa visão do mundo às suas mentes e aos seus corações, para que eles modifiquem o mundo ao critério de cada um. (BRECHT *apud.* BOAL. 1991, p. 128 – 129)

Neste parágrafo, retirado de um texto de Brecht, citado por Boal, introduzindo ideias do Teatro do Oprimido, demonstram linhas gerais que permeiam as peças didáticas, bem como o Teatro-Fórum no contexto teórico e na prática. Com sua formação acadêmica como químico e como teatrólogo com aspirações políticas, Boal certamente se interessou muito por estes pensamentos brechtianos e por um teatro com atitude crítica na ‘época científica’. No Teatro de Arena, época em que Boal estava ocupado com estudos mais aprofundados do teatro de Brecht, os princípios do teatro épico a partir das propostas de Brecht foram introduzidas na elaboração das peças apresentadas. Segundo Rosenfeld, *Arena Conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, peças do ciclo das músicas do Arena, demonstram a interpretação dos modelos teóricos, dramaturgicos e estéticos brechtianos de Boal, adaptados para o público brasileiro.

O pensamento de Boal é uma elaboração livre e original de concepções, sobretudo, brechtianas. As ideias expostas destinam-se a fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro e, mais de perto, para o público do Teatro de Arena; eficácia no sentido do acerto social deste teatro, isto é, da 'humanização do homem'. (ROSENFELD, 1996, p.11-12)

Em relação a *Zumbi*, Rosenfeld (1996, p. 12-14) explica quatro técnicas “decorrentes de uma concepção épica do teatro” (ROSENFELD, 1996, p. 14) e ligadas ao efeito-V brechtiano, as quais, conforme Boal, são utilizadas para viabilizar um teatro que fortalece uma postura crítica diante o mundo. A primeira é a “desvinculação do: a ator:atriz do personagem” dificultando a empatia com o último e permitir a segunda técnica, que é a “perspectiva da narrativa única” da história pelo elenco inteiro. O terceiro é o “ecletismo de gênero e estilo”, destituindo “a ilusão da realidade, acentuando o teor de 'teatro'” e o quarto é “o uso da música” (ROSENFELD 1996, p. 14) como forma estrutural da peça para acompanhar, comentar e interromper a narração. Neste contexto, também é introduzido o Sistema de Curinga, em que

o:a ator:atriz com função de Curinga caminha pela peça, igualmente ao personagem narrador de Brecht. Porém, o:a Curinga ainda vai além e interrompe a ação da cena para interagir com o público.

O efeito-V, como proposta central do teatro épico, que provoca o distanciamento do público diante da ação demonstrada no palco, exige do:a ator:atriz mostrar o que se está mostrando; “Mostre o que vocês mostrem”<sup>228</sup> (BRECHT, 1997, p. 997 ) é o famoso apelo de Brecht. O fato de Boal ter considerado o *Zeigegestus*, ou seja, gestos de mostrar brechtiano como aspecto substancial para sua proposta teatral, há a citação do modelo básico do teatro épico de Brecht *Die Straßenszene/ O Teatro de Todo Dia* (BOAL, 1991, p.124), em um dos textos centrais sobre o Teatro do Oprimido.

Olhem aquele homem na rua, olhem-no;  
 ele está mostrando como ocorreu o acidente,  
 e submete o chofer à sentença da multidão,  
 pela forma como dirigia, imprudentemente.  
 Olhem agora: está fazendo o papel de atropelado,  
 (pelo que se pode deduzir, era um ancião).  
 Dos dois personagens, o chofer e o ancião,  
 este homem mostra tão somente o essencial para que se  
 compreenda como foi o desastre.  
 E isso basta para apresentar os dois diante de vocês,  
 Nada mais é necessário.  
 Mostra que era possível evitar o acidente; e o acidente é compreendido,  
 embora seja incompreensível,  
 pois tanto um como o outro podiam ter agido de outra forma.  
 Olhem-no: agora o homem está mostrando como cada  
 um dos dois personagem poderia ter agido para evitar o acidente  
 [...]  
 Olhem-no agora repetindo o que já fez:  
 quando tem alguma dúvida,  
 faz um esforço de memória, sem estar muito certo de haver representado bem,  
 e pede a este ou aquele que o corrija.  
 [...]  
 Nosso ator, num canto de rua,  
 não é nenhum sonâmbulo com quem ninguém pode falar;  
 não é nenhum sumo sacerdote no seu divino ofício...  
 Podem interrompê-lo em qualquer momento,  
 e certamente eles lhes responderá com toda calma,  
 prosseguindo depois com sua exibição.  
 [...]  
 (BRECHT *apud.* BOAL, 1991, p. 125-126)

---

<sup>228</sup> Tradução nossa. Citação original: Zeigt, dass ihr zeigt.

Tanto nas peças didáticas quanto no Teatro-Fórum, o princípio de mostrar é essencial no sentido brechtiano. O teatro que demonstra não gera ilusões e não apresenta os temas de modo fatalístico, mas retrata a situação como mutável. Desse modo, ao distanciar o público da história do espetáculo, impede-se a total empatia a favor da atitude de consciência crítica quanto ao demonstrado, ou seja “a orgia emocional” (BOAL, 1991, p. 121). Nota-se que, neste sentido, nem Brecht, nem Boal recusam o aspecto da emoção em suas propostas teatrais. Seria desejável a emoção gerada pelo ato teatral que produz o conhecimento.

Como não vai o espectador emocionar-se com a Mãe Coragem, a qual perde os seus filhos, um a um na guerra? É inevitável que nos emocionemos todos até às lágrimas. Mas deve-se combater sempre a emoção causada pela ignorância: que ninguém chore a fatalidade que levou os filhos da Mãe Coragem, mas sim que se chore de raiva contra o comércio da guerra, porque é esse o motivo que rouba os filhos da Mãe coragem. (BOAL, 1991, p. 121-122)

Quer dizer, as emoções são bem-vindas, mas não devem desfocar a visão do essencial e das condições. Para as peças didáticas, bem como o Teatro-Fórum, isto significa que os modelos dramaturgicos e a apresentação em cena oscilam entre o envolvimento emocional e o *Zeigegestus*. Em geral, os gestos são o material central do teatro épico, os quais se tornam citáveis através de seu modo de mostrar. Segundo Benjamin, isto é um aspecto central do teatro épico:

‘Tornar os gestos passíveis de serem citados’ é uma das principais realizações do teatro épico. O ator deve conseguir espaçar seus gestos como um tipógrafo faz com as palavras. Esse efeito pode ser alcançado, por exemplo, na medida em que o ator cita o próprio gesto em uma cena.[...] Do mesmo modo em *A decisão*<sup>229</sup>, onde é apresentado ao tribunal do partido não apenas o relatório dos comunistas que acusavam o camarada, mas também – por intermédio de suas atuações – uma série de gestos desse último. Aquilo que no drama épico se constitui em recurso artístico mais sutil torna-se, principalmente na peça didática, um de seus objetivos imediatos. No mais, o teatro épico é um teatro gestual por definição. Isso porque quanto mais frequentemente interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos. (BENJAMIN, 2027, p. 26)

A possibilidade de interrupção, ou seja, o desejo da interrupção da ação dramática define uma característica das peças didáticas e do Teatro-Fórum em relação à transgressão e permeação do espaço cênico, convidando os/as amadores/as teatrais, bem como o público à participação. Embora Brecht não estivesse tão envolvido no movimento de teatro dos operários, nos anos da República Weimar, como Erwin Piscator, por exemplo, que participou ativamente na criação de espetáculos para apoiar a luta política do partido comunista e era interessado no

---

<sup>229</sup> O Tradutor brasileiro do texto anota: Também conhecida no Brasil como *As Medidas tomadas*.

movimento no contexto do teatro amador. Conforme Steinweg, ao citar Brecht, as peças didáticas são criadas para uso no contexto do teatro amador:

[...] não há dúvida de que as peças didáticas são escritas principalmente para amadores. Trata-se de ‘arte amadora para coros de amadores, grupos teatrais amadores, coros de estudantes ou orquestras de estudantes [...], que não pagam pela arte, nem são pagos por ela, mas querem fazer arte.’<sup>230</sup> (STEINWEG, 1976, p. 167)

No foco da produção das peças didáticas encontra-se o desejo de fazer arte coletivamente. Já no processo da produção se aplicou o princípio do trabalho coletivo, ou seja, na realidade, os textos das peças didáticas não são fruto do trabalho de um autor brilhante, mas sim criadas em colaboração com Elisabeth Hauptmann, os compositores e outras:os. Em *Aquele que diz Sim. Aquele que diz Não* o processo aberto de criação se demonstra, claramente, na colaboração dos:as estudantes. Este trabalho teatral coletivo com amadores vem junto com o esforço de tirar o ato teatral da instituição teatral e torná-lo acessível para o grande público. Para Brecht, a então inovação do rádio era a inspiração dos experimentos artísticos para atingir as massas, bem como envolvê-las.

Neste contexto, Boal acentua a afirmação de Brecht sobre o homem da *Straßenszene*, quem mostra o que aconteceu: “é um artista, porque é um ser humano” (BOAL, 1991, p. 126) Igualmente Brecht, Boal busca o envolvimento dos:as amadores no seu fazer teatral, trabalhando juntos como operários:as, estudantes, ativistas políticos e outros:as grupos e organizações, como o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), por exemplo. O Teatro-Fórum geralmente é concebido como teatro amador. Mesmo que as técnicas como o *Arco-Íris do Desejo* possam servir como material para ensaios de companhias profissionais, as técnicas foram elaboradas com e para amadores teatrais e para o uso do ser humano que, nas palavras de Brecht, ‘quer fazer arte’.

Mesmo que nas peças didáticas prevaleça a ligação com questões políticas que sempre envolvem relacionamentos sociais, no contexto do Teatro-Fórum, a conexão imediata com aspectos socio-políticos e a interação com a vida real dos participantes do processo teatral demonstram-se mais obviamente.

Em uma entrevista realizada durante um seminário teatral, no centro de pedagogia teatral Lingen, na Alemanha, em 1997, Boal é questionado sobre os pontos de ligação do

---

<sup>230</sup> Tradução nossa. Citação original: steht außer Zweifel, daß die Lehrstücke vor allem für Laienspieler geschrieben sind. Es handelt sich um 'Laienkunst' z.B. für 'Arbeiterchöre, Laienspielgruppen, Schülerchöre und Schülerorchester [...], die weder für Kunst bezahlen noch für Kunst bezahlt werden, sondern Kunst machen wollen.'

Teatro-Fórum e da peça didática. Nesta ocasião, Boal defende veemente sua posição diante das diferenças destas formas teatrais em relação ao aspecto da participação.

[A parte do entrevistador é indicada com E, e a parte de Boal é indicada com 'B'.]

B: [...] Eu acredito que na Lehrstücke Brecht só dá escolhas, mas nunca faz a pergunta: “O que você mesmo faria?” O espectador só pode responder às propostas de Brecht com "sim" ou "não", mas não com "talvez". Já o Teatro-Fórum não pergunta: "Você deve fazer isso ou aquilo?", mas pergunta: "O que queremos fazer?" Torna-se possível um processo aberto, que permite ao indivíduo tornar-se criativo.

E: Tenho opinião diferente sobre isso. Brecht também não termina o jogo. É verdade que ele escreve a peça didática como uma peça de literatura e, portanto...

B: ...acabou.

E: Mas não: Brecht diz que a peça didática não foi feita para o palco, mas para ajudar coletivos no processo de aprendizagem de autoconhecimento. O material da peça pode e deve ser complementado pelo próprio ponto de vista.

B: No Teatro-Fórum não escrevemos. Falamos e perguntamos diretamente ao nosso público: “O que você quer dizer?” Em diferença a Brecht perguntamos em vez de dar respostas literárias.

E: Mas Brecht também não dá nenhuma resposta. Se você quiser experienciar a arte das peças didáticas, isso só é possível no jogo ativo. O estilo de agitação e a teoria abstrata podem ser atravessados pelos próprios sentimentos e, inversamente, as emoções podem ser relativizadas pela teoria. Isso significa que a peça didática ganha uma aparência completamente nova no jogo próprio.

B: Mas, com Brecht, o espectador não sobe ao palco ...

E: Sim e não. A diferença é que as peças didáticas não são encenadas para espectadores, mas em um grupo fechado - para si mesmo, por assim dizer. Em contraste, você faz o Teatro-Fórum na frente de um público, pedindo participação do mesmo.

B: Certo. O Teatro-Fórum baseia-se também no efeito que o espaço cênico desencadeia através do confronto com o público. Mas então quero democratizar o espaço teatral estético que empodera os atores. Por isso, faço um apelo ao público: “Venha e continue atuando ao nosso lado”. Acho que isso não seria possível com Brecht. O que Brecht descreve não é um Teatro-Fórum no sentido aqui descrito.<sup>231</sup> (BOAL, 2006, p. 190-191)

<sup>231</sup> Tradução nossa. Citação original:

B: [...] Ich glaube, dass Brecht in den Lehrstücken nur Wahlmöglichkeiten vorgibt, aber niemals die Frage stellt: “Was würdest du *selbst* tun?” Der Zuschauer kann Brechts Vorschläge nur mit “ja” oder nein” beantworten, nicht aber mit “vielleicht”. Das Forumtheater hingegen fragt nicht: “Solltest du *dies* oder *das* tun?”, sondern fragt: “Was wollen wir tun?” Es wird ein offener Prozess ermöglicht, der den einzelnen kreativ werden lässt.

I: Da bin ich anderer Meinung. Brecht beendet das Spiel genausowenig. Er schreibt das Lehrstück zwar als ein Stück Literatur und deshalb...

B: ... ist es beendet.

I: Aber nein: Brecht sagt, das Lehrstück sei nicht für die Bühne gedacht, sondern solle der Selbstverständigung lernender Kollektive dienen. Das Stückmaterial kann und soll durch die eigene Sicht ergänzt werden.

B: Im Forumtheater schreiben wir nicht. Wir sprechen und fragen unser Publikum direkt: “Was wollt ihr sagen?” Der Unterschied zu Brecht liegt darin, dass wir fragen, statt literarische Antworten zu geben.

I: Aber auch Brecht gibt keine Antworten. Wenn man die Kunst der Lehrstücke erfahren will, ist dies nur aktiven Spiel möglich. Dabei können agitatorischer Duktus und abstrakte Theorie durch das eigene Gefühl

O trecho da entrevista de Boal delinea de qual forma o Teatro-Fórum seria mais progressista no contexto da interação com o público. Conforme ele, as peças didáticas, sendo criadas de modo literário com dramaturgia escrita, delimitam a atuação independente. No contexto da dramaturgia, o Teatro-Fórum só determina uma estrutura dramática e indicações específicas para a criação do roteiro até chegar à *crise chinesa*, ou seja, o ponto de partida para o fórum e a alteração do jogo pelo público. No Teatro-Fórum, a parte significativa desdobra-se a partir do ponto do questionamento dos:as espect-atores:atrizes, ou seja, desenvolve-se na improvisação. Como ação teatral coletiva a encenação torna-se ensaio e nunca é finalizada, pois a peça se desenvolve de modo distinto em cada encenação nova, decorrente de um público diferente.

Na visão de Boal, as peças didáticas são obras literárias acabadas que só permitem respostas dentro de certos parâmetros dados pelos textos e não habilitam uma atuação livre. Porém, ao contrário dessas exposições restritas, deve-se destacar que as peças didáticas não devem ser entendidas como dramaturgias concluídas ou textos fixos, mas como convite para o jogo teatral, ou seja, como salienta Koudela, enquanto ‘modelos de ação’. Portanto, entendemos as peças didáticas como roteiros para laboratórios teatrais principalmente para jogadores amadores:as, para ensaiar diferentes atitudes. Conforme Steinweg, a diferença no Teatro-Fórum está no uso pedagógico teatral da peça didática, como indicado por Brecht, geralmente foca-se em coletivos ou grupos determinados e a encenação de peças didáticas por profissionais não envolve o público, de modo que a peça seria transformada a partir de improvisações coletivas.

Contudo, também esta diferença deve ser relativizada, pois através do uso das peças didáticas enquanto material performativo para experimentos de media são introduzidas novas formas de interação com o público. Neste sentido, Brecht visa uma ‘grande pedagogia’ com as peças didáticas, incluindo uma percepção de interação entre palco e público, que anule a separação. “A grande pedagogia muda completamente o caráter da atuação, abole o sistema de

---

durchkreuzt und umgekehrt die Emotionen durch die Theorie relativiert werden. Das heißt, im eigenen Spiel erhält das Lehrstück ein völlig neues Gesicht.

B: Aber bei Brecht geht doch der Zuschauer gar nicht auf die Bühne...

I: Ja und nein. Der Unterschied besteht darin, dass man Lehrstücke nicht für Zuschauer spielt, sondern in einer geschlossenen Gruppe – sozusagen für *sich* allein. Im Gegensatz dazu machen Sie Forumtheater *vor* Zuschauern, die sie auffordern sich zu *beteiligen*.

B: Richtig. Das Forumtheater basiert auch auf der Wirkung, die der Bühnenraum durch die Konfrontation mit dem Zuschauer auslöst. Aber dann möchte ich den ästhetischen Theaterraum, der den Schauspielern Macht verleiht demokratisieren. Daher appelliere ich an das Publikum: “Kommt und spielt an unserer Seite weiter.” Ich glaube nicht, dass das bei Brecht möglich wäre. Das, was Brecht beschreibt, ist kein Forumtheater im hier beschriebenen Sinn.

atores e espectadores e só reconhece jogadores que são alunos ao mesmo tempo.”<sup>232</sup> (BRECHT *apud*. STEINWEG, 1976, p. 51) Esta visão da ‘grande pedagogia’ das peças didáticas, introduzida por Brecht, deixa-se transferir na interação entre palco e plateia do Teatro-Fórum a partir da qual somente há espect-atores:atrizes. Conforme a pesquisadora teatral, Antonia Pereira, “ambos os projetos supõem um investimento substancial dos atores e espectadores. [...] Lehrstück e Fórum questionam o Teatro e a sua ‘essência comunitária’ pela reversibilidade de funções entre o modo *agere* e o *spectare*.” (PEREIRA, 1998, p. 158-159)

Podemos afirmar que a partir da conexão entre teatro e pedagogia nas peças didáticas, bem como no Teatro-Fórum, é introduzida e sistematizada uma visão de público que transforma os:as espectadores:as em atores:atrizes principais. Dessa visão liga-se a ideia do teatro democrático, no qual “[o] caráter pedagógico é fundamental, pois se refere à necessidade de criação de um ambiente propício e adequado para a produção coletiva de conhecimento e para a aprendizagem coletiva.” (SANTOS, 2016, p. 354) Por outro lado, conecta-se a definição aberta da peça e da encenação com jogo teatral, que a partir de certas regras pode ser alterado por todos:as os:as atuantes envolvidos:as no processo criativo. A apresentação não é o fim desse processo, mas continuação que sempre se transforma em algo novo. Nas peças didáticas, devido à dramaturgia fragmentada e o texto de caráter gestual, quer dizer, com a possibilidade e até o convite para interrompê-lo, cortá-lo ou reorganizá-lo, é permitido o jogo aberto entre performer e público. No Teatro-Fórum este jogo se desenvolve através da dramaturgia interrompida do anti-modelo<sup>233</sup>, que marca o ponto de partida do jogo coletivo. A interrupção da narração contínua das peças didáticas e do Teatro-Fórum provoca a intervenção do público na transformação da cena.

Embora a peça didática e o Teatro-Fórum sejam formas teatrais que salientam o foco na pedagogia e na aprendizagem, ou seja, que podem ser relacionadas a um teatro no contexto político, a teatralidade e o teatro enquanto arte são fatores importantes. Brecht e Boal enfatizam a relevância da encenação teatral como um deleite artístico. Desse modo, Brecht afirma: “O teatro não deixa de ser teatro, mesmo sendo teatro didático, e, desde que seja bom teatro, diverte”<sup>234</sup> (BRECHT, 1967, p. 267) E conforme Boal: “O importante é que o Teatro do Oprimido seja bom teatro, antes de mais nada. Que a apresentação do anti-modelo seja, em si,

<sup>232</sup> Tradução nossa. Citação original: Die Grosse Pädagogik verändert die rolle des spielens vollständig sie hebt das system spieler zuschauer auf sie kennt nur mehr spieler die zugleich studierende sind [...]

<sup>233</sup> Define-se como anti-modelo a parte elaborada pelo grupo da peça do Teatro-Fórum que depois é transformada a partir da interação com o público.

<sup>234</sup> Tradução nossa. Citação original: Das Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant.

fonte de prazer estético. Deve ser um bom e belo espetáculo, antes de dar início à parte do fórum, isto é, à discussão dramática e teatral do tema proposto.” (BOAL, 2007, p.322)

Embora as peças didáticas, bem como o Teatro-Fórum, sejam acusados como formas teatrais, descuidando do modo estético e somente servindo como uma ferramenta para realizar discussões políticas, devido às observações anteriores, podemos constatar que esta descrição seria simples demais. O modo híbrido entre a arte e o debate, realmente, é o que faz essas formas teatrais interessantes para as cenas atuais.

Sem dúvida, a base da polêmica em torno do Teatro-Fórum reside no seu aspecto híbrido. Precisar a forma pragmática, o espaço do jogo e o espaço do debate requer um equilíbrio sutil: entre jogo e debate o Teatro-Fórum não seria nem um, nem outro, mas um malabarismo perpétuo entre essas duas modalidades, sem nunca acomodar-se. (PEREIRA, 1998, p. 158)

Esta caracterização do Teatro-Fórum também pode ser aplicada às peças didáticas que, como delineado, integram o jogo teatral e o debate sócio-político. Devido à oscilação entre arte e vida, bem como aspectos estéticos e temas políticos, a integração de amadores e o foco na comunicação recíproca entre palco e plateia, entendemos as peças didáticas e o Teatro-Fórum como práticas de transgressão entre ação teatral e atuação política. Nesta discussão, o aspecto da transculturalidade se deixa integrar como tema importante em vários níveis. Já desde sua gênese, as duas formas teatrais são integradas influências de assuntos culturais diversos a partir da perspectiva de Brecht e Boal e seus:suas colaboradores:as.

Era de grande importância para o desenvolvimento das peças didáticas o interesse de Elisabeth Hauptmann pelas peças de teatro nô e suas traduções alemãs do modelo inglês. Desse modo, Brecht tinha acesso a esta forma do teatro japonês que para ele virou material, juntando-o com outras influências e elaborando suas colagens e montagens das peças didáticas. Elas são elaboradas, principalmente, entre os anos 1929 e 1931, quando Brecht ainda trabalhava em Berlim, antes de ser exilado, mas as narrações, que, geralmente, se passavam geograficamente em outras regiões do mundo, têm a ver com as transgressões geográficas ou não se deixar situar em nenhum lugar definido.

O Teatro-Fórum, que tem como fonte importante as peças didáticas, foi desenvolvido em uma época em que Augusto Boal estava em exílio na Argentina, porém trabalhando no Peru a partir da proposta teatral da dramaturgia simultânea. Conforme a trajetória de Boal pela Europa e de volta ao Brasil, o Teatro-Fórum foi desenvolvido a partir das urgências sociais e políticas dos diferentes locais e épocas. Na Europa, foi integrada a perspectiva mais terapêutica e pedagógica e, quando Boal foi vereador da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e vivia na cidade, foi introduzido o Teatro Legislativo como elemento político direto do Teatro-Fórum.

Com sua estrutura aberta, o Teatro-Fórum é aplicado por muitos grupos no mundo inteiro como, por exemplo, no Senegal, em Moçambique<sup>235</sup>, nos Estados Unidos e na Índia<sup>236</sup>. Em cada lugar a técnica teatral está sendo transformada a partir das exigências sociais e culturais em relação às perspectivas artísticas e estéticas. Como não há modelos dramáticos do Teatro-Fórum, somente exigências de estrutura estimulam a negociação teatral contínua de temas urgentes como conflitos culturais, injustiças políticas, racismo ou questões feministas.

Embora as peças didáticas e, sobretudo, o Teatro-Fórum, muitas vezes, sejam vistos como formas teatrais binárias, nas quais somente é pensada em dicotomias, defendemos a opinião de que ambas são formas teatrais que representam e provocam ambiguidades. O Teatro-Fórum joga com a revelação de contradições sociais e políticas. Uma boa dramaturgia no sentido dessa técnica não confronta, simplesmente, opressor:a e oprimido:a, mas apresenta as complexidades de opressões reais no jogo teatral a partir de meios estéticos. No Teatro-Fórum, bem como nas peças didáticas, o foco não está no depoimento, mas na pergunta. Neste sentido, as peças didáticas não demonstram a atitude social ou a posição política correta, mas questionam as diferentes atitudes possíveis. Neste processo, o jogo entre aprendizagem e prazer estético, assim como o divertimento teatral, formam o aspecto central. Teatralmente são negociadas relações sociais e políticas como conflitos entre coletivo e indivíduo, atitudes associadas ou dinâmicas sociais, políticas e culturais. Ambas formas teatrais não buscam a doutrinação, mas uma aprendizagem lúdica em conjunto, com os aspectos da autoconsciência e da percepção externa desempenhando um papel importante. A participação no processo teatral das peças didáticas e do Teatro-Fórum representa a possibilidade de interromper estruturas cotidianas cristalizadas e confrontar-se com experiências novas no âmbito artístico.

Entendemos as peças didáticas e o Teatro-Fórum como laboratórios teatrais com perspectiva utópica de mudar o mundo. Neste sentido, terminamos esta seção com o canto final do coro de controle da *Decisão*:

*Seu relato nos mostra o quanto  
É necessário para se transformar o mundo:  
Raiva e pertinácia, saber e revolta,  
Intervenção rápida, profunda ponderação,  
Fria tolerância, infinita perseverança.  
Compreensão da parte e compreensão do todo:  
Só ensinados pela realidade é que podemos  
Transformar a realidade.*  
(BRECHT, 2004, p. 266)

<sup>235</sup> Veja: <https://ctomaputo.org.mz>, [Acesso em: 23/02/2023]

<sup>236</sup> Veja: <https://janasanskriti.org>, [Acesso em: 23/02/2023]

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas comemorações do centésimo aniversário de Brecht, em 1998, o grupo de performance andcompany&Co fez um bolo com a figura do autor em tamanho real que foi dividido com o público. (MALZACHER, 2021; KARSCHNIA, 2012) Doze anos depois, o coletivo retoma a imagem da devoração e exige: “Comam mais Brecht!” (KARSCHNIA, 2012, p. 177), relacionando-se, de um lado, à solicitação de Heiner Müller, de usar os trabalhos brechtianos como uma postura crítica e, de outro lado, ao *Manifesto Antropófago*, que, conforme Karschnia, co-fundador do andcompany&Co, promove a antropofagia como “técnica cultural anti-colonial” (KARSCHNIA, 2012, p. 177). Como experimento de performance brasileira-alemã, ou seja, como “experimento carne” (KARSCHNIA, 2012), *FatzerBraz* demonstra a possibilidade de usar os trabalhos de Brecht como material para laboratórios lúdicos. Já o próprio Brecht promove “o valor material de arte”, ou seja, ele apoia o uso do material artístico dos clássicos em relação a sua “usabilidade de práticas artísticas específicas” que nos permite eliminar a “ideia da coesão e totalidade das obras”<sup>237</sup> (HEEG, 2018, p. 13). Neste contexto, relacionada às ideias de Guiseppe Cocco, delineadas no livro *MundoBraz* (2009), a brasilianização de Brecht vira chance para o andcompany tirá-lo de sua condição congelada. Ademais, ressaltamos, que o intercâmbio transcultural da performance se deu em diferentes camadas, de um lado, em relação à própria encenação e, de outro lado, no contexto pessoal no intercâmbio entre os:as participantes e até espectadoras:es. Conforme os depoimentos dos:as artistas alemães:ãs e brasileiras:os, a troca de experiências, as reflexões teóricas e as encenações com público brasileiro, bem como o alemão, deixaram impressões persistentes. Assim, as entrevistas deixam claro como o trabalho com o *Fragmento Fatzer* vai além do texto e da prática artística associada e como a aprendizagem transcultural é o foco.

Mesmo apresentando uma história referente aos acontecimentos históricos em relação à Primeira Guerra Mundial, o *Fragmento Fatzer*, como peça didática mais experimental, mostra um material que permite um uso lúdico com referências atuais. Mas, também, outras peças didáticas, como *O Voo Sobre o Oceano* e *A Exceção e a Regra*, tratadas nesta tese nos Interlúdios e que, a primeira vista, demonstram um conteúdo didático, carregam um potencial divertido e poético que abre brechas para o jogo teatral diversificado.

No caso da encenação de *O Voo Sobre o Oceano* com adolescentes na pista de skate municipal, em Primavera do Leste, ressaltamos que a abordagem imparcial do grupo em relação

---

<sup>237</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] der Materialwert von Kunst [...] Brauchbarkeit einzelner künstlerischer Praktiken [...] Idee der Geschlossenheit und Ganzheit der Werke.

ao material da peça didática demonstra um modo de trabalhar brechtiano, mesmo que não fosse a intenção principal. Nas anotações da peça, Brecht delineia que o uso prático de *O Voo Sobre o Oceano*, no qual deixa-se identificar o valor material do texto, deve acontecer conforme um exercício que envolva atores:atrizes e público. Para este fim, o autor alemão busca a cooperação do teatro e do rádio, visando a interação com o público amplo fora dos muros da instituição teatral. Além disso, as peças didáticas, em geral, foram concebidas para uma prática teatral com amadores:as e, sobretudo, com adolescentes. A turma III da Escola de Teatro Faces transporta as ideias brechtianas da cena expandida ao presente, usando o espaço urbano da pista de skate como palco híbrido. Isto não somente permite ao público experimentar a cena teatral fora da plateia tradicional e, ao mesmo tempo, conhecer um lugar urbano alheio, mas também incentiva a troca entre o jogo teatral e a vida cotidiana urbana. O entrelaçamento da cultura jovem do local, como a batalha de rima, que faz parte da encenação ensaiada, oferece uma mistura de linguagens e um diálogo entre diferentes elementos culturais. Ademais, como fator de perturbação bem-vinda, a movimentação dos:as skatistas que frequentam a pista de skate traz o momento imprevisível que funciona como aspecto de ligação entre cena e vida real. Desse modo, a suposta lacuna de não possuir palco adequado vira vantagem em relação à encenação de uma peça didática.

Ressaltamos que a linguagem e a escrita de Brecht é uma linguagem e escrita gestual e, conforme Walter Benjamin, “o teatro épico é um teatro gestual (BENJAMIN, 2017, p. 26). Em relação à vida de Brecht, quem mudou “mais vezes de países que de sapatos”<sup>238</sup> (BRECHT, 1976, p. 124), como aprendemos no poema *Aos que Virão Depois de Nós*, o trabalho teatral, baseado em experiências da existência no trânsito e no estrangeiro, vira uma prática de gestos adaptada a espaços e tempos alheios. O teatro torna-se lugar para o jogo transcultural entre o alheio, ou seja, distante e próximo e permite a investigação de modos de vida flexíveis e híbridos. Neste sentido, compreender as peças didáticas como textos gestuais permite um trabalho diversificado com o material, como demonstra o Teatro Máquina na sua interpretação com foco na estética gestual de *A Exceção e a Regra*. Eliminando a fala, introduzindo o jogo de marionetes e focando no elemento do cantil, a peça *O Cantil* transforma *A Exceção e a Regra* em experiência estética que, embora seja uma das peças didáticas, é considerada uma peça com caráter de obra teatral tradicional.

Ressaltamos neste contexto que, para Brecht, a linguagem falada era importante. O trabalho no exílio fora da região linguística alemã foi um desafio e ele tinha saudade do seu

---

<sup>238</sup> Tradução nossa. Citação original: [...] öfter als die Schuhe die Länder wechselnd [...]

público alemão. Para se comunicar e apresentar sua obra para o público em países com outras línguas ele dependeu da ajuda de suas colaboradoras, como Elisabeth Hauptmann e Ruth Berlau. A encenação *O Cantil*, por sua vez, conforme a ideia de um teatro transcultural, consegue atingir um público amplo e, portanto, refere-se à intenção das peças didáticas do teatro em ser uma arte integradora.

Em diferença às peças didáticas, o Teatro-Fórum não determina textos, porém, como técnica teatral, apresenta regras de jogo e elementos estruturais estéticos e éticos, bem como princípios dramaturgicos para serem seguidos. Ressaltamos que, de um lado, o Teatro-Fórum, justamente por ser uma técnica didática e reguladora, se espalhou pelo mundo inteiro e, principalmente, devido à sua acessibilidade, é usado em âmbitos fora do contexto teatral institucional. De outro lado, este modo estruturante pode ter um efeito limitador e desfavorecer os trabalhos artísticos. Neste caso, junta-se a crítica ao teatro político e ao teatro engajado que somente é usado como prática teatral, a qual serve como mera ferramenta para fins de ensino ou para difundir posições predefinidas.

No entanto, na pesquisa apresentada, pretendemos demonstrar que o Teatro-Fórum deve ser compreendido como técnica teatral que não somente visa à transformação da realidade, mas, seguindo alguns princípios básicos, também favorece a mudança das próprias disposições. Neste sentido, o Teatro-Fórum *Voigt Weine. Tradição com Futuro* foi criado pelo grupo Forumtheater Leipzig a partir de um processo de pesquisa abrangente, não somente através de reflexões internas, mas, também, considerando estudos etnográficos. A peça concebida trata de questões universais da sociedade, como a xenofobia, o medo do desconhecido e a falta de entendimento entre as gerações, apresentando as relações de uma família com biografia e história distintas. Porém, como as perguntas expostas em cena são globais, um público diverso consegue encontrar conexões a partir de experiências pessoais. Este fato permite um discurso variado e contraria a crítica do Teatro-Fórum em ser somente uma forma de teatro engajado para auto-afirmações de grupos fechados com convicções unificadas.

Já no caso das peças de Teatro-Fórum *Heimatstadt – Anna e Hakim*, criada pelo grupo Aktionstheater Halle e a peça *Zukunftsmusik*, encenada por jovens presos, a intenção pedagógica do trabalho teatral se torna um aspecto importante, ou seja, pode ser entendida como elemento motivador do trabalho com o Teatro-Fórum. Neste contexto, salientamos que o uso de elementos estéticos como mero ornamento do trabalho prático deve ser questionado criticamente. O aspecto da estética não deve somente entrar no jogo teatral para que os:as jovens participantes se interessem pelo processo de criação e para transportar um tema introduzido. Este assunto apresenta uma problemática geral do campo da pedagogia de teatro. As práticas

inseridas neste âmbito, transitando entre teatro e, geralmente, trabalho social, têm que cumprir vários requisitos dessas áreas diferentes. Não por último, as lógicas de financiamento que solicitam certas focalizações e, muitas vezes, exigem um objetivo, bem como um resultado claro do projeto, determinam a estrutura em que o trabalho artístico pode ocorrer.

O espaço de Teatro do Oprimido em Berlim, KURINGA, também está afetado por condições reais da constante procura por sustentação financeira, porém, possui uma rede global que fomenta a mútua e contínua troca artística. Mesmo que a organização em rede também possa trazer o risco da institucionalização, o intercâmbio internacional estava sendo um pré-requisito importante para o desenvolvimento do Teatro-Fórum, conforme as exigências estéticas e éticas contemporâneas. A orientação para o fórum coletivo, como também praticado na encenação *Neighbours* e no trabalho estético em relação à perspectiva da Estética do Oprimido, demonstra paradigmaticamente como o Teatro-Fórum pode ser entendido como técnica teatral que não permite somente a transformação contínua do próprio trabalho. Para poder responder às questões sociais da época atual ele realmente precisa ser transformado como forma teatral que se situa no entre-lugar da prática teatral e o ato de intervenção.

Investigamos nesta pesquisa as formas teatrais de peça didática e Teatro-Fórum em relação a uma prática que entende a cena teatral como espaço experimental híbrido para negociar questões políticas e visões sociais. Ressaltamos que ambas formas podem ser compreendidas como práticas de transgressão, levando em conta princípios estéticos e éticos. De um lado, este aspecto traz certas questões sobre um teatro político ultrapassado. Porém, de outro lado, o jogo com esta ambiguidade possibilita a transformação da própria técnica bem como inter-relações artísticas com discursos sociais e políticos. O teatro como arte que busca a comunidade e a interação e, sobretudo, a prática teatral que visa abrir espaços para o discurso agonístico é uma arte permeável em vários sentidos. No que diz respeito ao intercâmbio transcultural das práticas relacionadas à peça didática e ao Teatro-Fórum no foco do eixo Brasil-Alemanha, salientamos que existe uma grande diversidade, conforme os diferentes contextos sociais, culturais e políticos. Mesmo que a prática com as peças didáticas e o Teatro-Fórum ainda não tenha causado uma mudança abrangente na realidade, como desejado por Brecht e Boal, afirmamos que a relevância destas formas teatrais como práticas de transgressão, enquanto ação teatral e ato de intervenção, mostra-se na possibilidade de ensaiar alternativas, ou seja, outros mundos. Por enquanto, concluímos esta pesquisa com as últimas palavras dos atores em *A Exceção e a Regra* (BRECHT, 1988, p.260):

*Mas a vocês nós pedimos:  
O que não é alheio, considerem estranho!  
O que é habitual, considerem inexplicável!  
O que é comum, deve surpreendê-los:as!*<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Tradução nossa. Citação original:

[...]

Wir bitten euch aber:

Was nicht fremd ist, das findet befremdlich!

Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich!

Was üblich ist, das soll euch erstaunen!

[...]

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: Sua Obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp., 2003.

ANDRADE, Clara de. Teatro do Oprimido na Europa. In: CARVALO, Sérgio de; MATSUNAGA, Priscila; BOAL, Julian (org.): *Augusto Boal: Atos de um percurso*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In: PRECHT, Oliver: *Oswald de Andrade. Manifeste. Portugiesisch - Deutsch*. Vienna: Turia + Kant, 2016.

ANDRADE, Xavier; AUYERO, Javier. Interview mit dem Kulturwissenschaftler Néstor García Canclini. In: Kultur/ Nommer 2070. *Lateinamerika – Ein kultureller Hybrid*. Dezember 1996 Disponível em: <https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/lateinamerika-ein-kultureller-hybrid/>. Acesso em: 04. fevereiro 2022.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ATZPODIEN, Uta. *Szenisches Verhandeln: Brasilianisches Theater der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2005.

BABBAGE, Frances. *Augusto Boal*. London: Routledge. 2004.

BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>.

BAUMANN, Till; KLEßEN, Pascal. Zukunftsmusik. Ein Forumtheaterprojekt zwischen Sachsen-Anhalt und Nordrhein-Westfalen. In: ODIERNA, Sabine; WOLL, Janina (org.): *Visionen der Veränderung. Forumtheater nach Boal. Theorien, Entwicklungen, aktuelle Positionen und Perspektiven*. Neu-Ulm: AG SPAK Bücher, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Biotempo Editorial, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Gesammelte Schriften, Band II-2. (org. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPHÄUSER, Hermann), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

BENJAMIN, Walter. Briefe. In: SCHOLEM, Gershom; ADORNO, Theodor W.. *Briefe*. Band 2. Frankfurt (a.M.): Suhrkamp, 1966.

BHABHA, Homi K.. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.

BHARUCHA, Rustom: *Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global*. Uberlândia: ouvirouver v. 13 n 1. jan./jun. 2017.

<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37801/20353>, Acesso em: 15 agosto 2022.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

BOAL, August. *Brecht e, modestamente, eu!*

Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2013/06/13/brecht-e-modestamente-eu/> 13. junho 2013, Acesso em: 13. janeiro 2023.

BOAL, Augusto. A revolução na América do Sul. (1960), Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro / UFSJ (org.). Agosto/2011.

Disponível em: <http://www.teatroparatodosufsjs.com.br/download/boal-revolucao-na-america-do-sul/>. Acesso em: 18. setembro 2021.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Martins, 1991 e 2009.

BOAL, Augusto. *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik*. Band III. (org. WEINTZ, Jürgen) Berlin: Schibri-Verlag, 2006.

BOAL, Augusto. *O filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BOAL, Augusto. *Arco-Íris do Desejo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1996.

BOAL, Augusto. *The Rainbow of Desire. The Boal method of theatre and therapy*. New York: Routledge, 1995.

BOAL, Augusto. V. In: BADER, Wolfgang (org.): *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987.

BOAL, Julian. Behaving like Guerrillas, Wary of the Enemy: A Historical Perspective on the Theatre of the Oppressed. In: MALZACHER, Florian (org.). *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*. Berlin: Alexander Verlag, 2015.

BRAUNECK, Manfred: Vorwort. In: BRAUNECK, Manfred (org.). *Das freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen-Ästhetik-Kulturpolitik*. Bielefeld: transcript, 2016.

BRAVA CONVERSA com Sérgio de Carvalho – *Diálogos sobre “Santa Joana dos Matadouros”*. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=xw6aHY\\_PVao](http://www.youtube.com/watch?v=xw6aHY_PVao). Acesso em: 16. outubro 2022.

BRECHT, Bertolt. *Flüchtlingsgespräche*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.

BRECHT, Bertolt: *Teatro Completo*. 3. Edição, São Paulo: Paz e terra, 2004.

BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht. Sämtliche Stücke in einem Band*. Frankfurt a. M.: Komet Verlag, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo em 12 volumes, XII*. São Paulo: Paz e terra, 1995.

BRECHT, Bertolt. Schriften 2. Teil 1. In: HECHT, Werner; KNOPF, Jan, MITTENZWEI, Werner, MÜLLER, Klaus-Detlef. (org.). *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993.

BRECHT, Bertolt. Schriften 3. In: HECHT, Werner; KNOPF, Jan, MITTENZWEI, Werner, MÜLLER, Klaus-Detlef. (org.). *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Band 23*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993.

BRECHT, Bertolt. Schriften 1. In: HECHT, Werner; KNOPF, Jan, MITTENZWEI, Werner, MÜLLER, Klaus-Detlef. (org.). *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Band 21*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo. Volume 3*. São Paulo: Paz e terra, 1988.

BRECHT, Bertolt: Missverständnisse über das Lehrstück. In: STEINWEG, Reiner (org.). *Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt (a.M.): Suhrkamp Verlag, 1976.

BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater 1*. (Org. Suhrkamp Verlag em colaboração com HAUPTMANN, Elisabeth.) Frankfurt (a.M.): Suhrkamp, 1967.

BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2*. (Org. Suhrkamp Verlag em colaboração com HAUPTMANN, Elisabeth.) Frankfurt (a.M.): Suhrkamp, 1967.

BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1*. (org. Suhrkamp Verlag em colaboração com HAUPTMANN, Elisabeth.) Frankfurt (a.M.): Suhrkamp, 1967.

BRECHT, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. In: HECHT, Werner; KNOPF, Jan (et al.) (org.). *Schriften zum Theater, Band 2*. Frankfurt (a.M.): Suhrkamp Verlag, 1963.

BRECHT, Bertolt: *Versuche 1 -12, Heft 1-4*. Berlin: Aufbau Verlag, 1963.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do livro. 1978.

CANCLIN, Néstor. Figurationen über Kulturen und Politik. Raymundo Mier, Mabel Piccini und Margarita Zires im Gespräch mit Nestor García Canclini. In: Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren: *Hybridität*. 8., 2001, Disponível em: [https://www.polylog.net/fileadmin/docs/polylog/08\\_thema\\_fludernik.pdf](https://www.polylog.net/fileadmin/docs/polylog/08_thema_fludernik.pdf). Acesso em: 21. fevereiro 2023.

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de Mexico: Editorial Grijalbo, 1990.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico. A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CELSONO, José. Entrevista In: BONONI, G. *Teatro Oficina em anos de repressão entrevista com José Celso Martinez Corrêa*. DAPesquisa, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 072-080, 2018.

Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13993>. Acesso em: 12. agosto 2021.

COCCO, Giuseppe. *MundoBraz - O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CORZO, José R; TRONCOSO, Ana, L. (Org.). Cecilia cuenta Boal. Entrevista de La Fuente a Cecilia Boal. In: CORZO, José R; TRONCOSO, Ana, L. (Org.). *Teatro y Estética del Oprimido. Homenaje a Augusto Boal*. Puebla, México: Colección La Fuente, BUAP, 2016. Disponível em: <https://philpapers.org/archive/FABTYE-2.pdf>. Acesso em: 09. setembro 2021.

COSTA, Sérgio. *Vom Nordatlantik zum Black Atlantic. Postkoloniale Konfigurationen und Paradoxien transnationaler Politik*. Bielefeld: Transcript, 2007.

COSTA, Sérgio. *500 Jahre Brasilien. Eine symbolische Rekonstruktion*. Disponível em: <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/brasilien/500-jahre-brasilien-eine-symbolische-rekonstruktion-19093.html>. 2000. Acesso em: 11. março 2022.

DEUTSCHE, Rosalyn. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, v.2, n.2, p. 75-183, dez. 2009.

DIEGUÉZ, Ileana C.. *Cenários Liminares. Teatralidades, performance e política*. Uberlândia: EDFU, 2011.

DÜMLING, Albrecht. *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München: Kindler, 1985.

EISLER, Hanns: Brecht referiert von Eisler. Das Badener Lehrstück. In: STEINWEG, Reiner (org.). *Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt (a.M.): Suhrkamp Verlag, 1976.

ELLIS B. Lorena. *Brecht's reception in Brazil*. New York: Peter Lang Publishing, 1995.

FERNANDES, Nanci (org), ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

FILHO, Oduvaldo Vianna, GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between*. NTQ 25:4 November 2009, Cambridge University Press. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/231790512\\_Interweaving\\_Cultures\\_in\\_Performance\\_Different\\_States\\_of\\_Being\\_In-Between](https://www.researchgate.net/publication/231790512_Interweaving_Cultures_in_Performance_Different_States_of_Being_In-Between). Acesso em: 28. agosto 2022

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt (a.M.): Suhrkamp Verlag, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika: Politisches Theater. In: FISCHER-LICHTE, Erika; WARSTAT, Matthias; KOLESCH, Doris (Org.): *Metzlers Lexikon – Theatertheorie*. Weimar: J.B. Metzler, 2005.

FRITZ, Birgit: *Auf den Spuren des revolutionären Theaters von Augusto Boal zur autopoietischen Theaterarbeit ins 21. Jahrhundert*. Tese de Doutorado (Universidade de Viena): 2013.

GLAESER, Günter. *Bertolt Brecht. Briefe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

GOMEZ- PEÑA, Guillermo. *Dangerous Border Crossers. The Artist Talks Back*. London. Routledge. 2000.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam Black-tie*. 1958. Disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/Gianfrancesco%20Guarnieri/Gianfrancesco%20Guarnieri%20-%20Eles%20não%20usam%20black%20tie.pdf>. Acesso em 13. setembro 2021

GUSSOW, Mel. *The Stage: ‚Mahagonny‘, at Public*. 13/aug/1984. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1984/08/13/arts/the-stage-mahagonny-at-public.html>. Acesso em: 30. setembro 2021.

HANSEN, Paula. *Elisabeth Hauptmann. Brecht's Silent Collaborator*. Bern: Peter Lang, 1995.

HÄNTZSCHEL, Hiltrud. *Brechts Frauen*. Reinbek: Rowohlt, 2002.

HAUPTMANN, Elisabeth. *Julia ohne Romeo*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1977.

HEEG, Günther. Was ist das transkulturelle Theater? In: KOVACS, Teresa; NONOA, Koku G. (org.). *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater / Postdramatic Theatre as transcultural Theatre*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2018.

HEEG, Günther. *Das Transkulturelle Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2017.

HEEG, Günther. *Klopfschritte aus dem Mausoleum. Brechtforschung am Berliner Ensemble*. Berlin: Vorwerk 8, 200.

HEINICKE, Julius. Post-Hegel, postdramatisch, transkulturell? Überlegungen zu einer Ästhetik der Entähnlichung. In: KOVACS, Teresa; NONOA, Koku G. (org.). *Postdramatisches*

*Theater als transkulturelles Theater / Postdramatic Theatre as transcultural Theatre.* Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2018.

HERMAND, Jost. *Die Toten schweigen nicht. Brecht-Aufsätze.* Bern: Peter Lang, 2010.

HILGER, Gerd. Aspekte des modernen brasilianischen Theaters. In: ADLER, Heidrun (org.). *Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch.* Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1991.

IUNKER, Finn. "Man hätte wohl das Recht, einen alten Menschen zu töten." Die Jasager-Protokolle. In: MASSALANOG, Milena; VASSEN, Florian; RUPING, Bernd (org.). *Brecht gebrauchen. Theater und Lehrstück - Texte und Methoden.* Berlin: Schibri-Verlag, 2016.

JANA SANSKRITI. *Acting and activism. Sonar Meye.* Disponível em: <https://janasanskriti.org/actingandactivism-page>, 2020. Acesso em: 03 fevereiro 2023.

KLEMENT, Robert. Theater, das Begegnung schafft. In: ODIERNA, Sabine; WOLL, Janina (org.). *Visionen der Veränderung. Forumtheater nach Boal. Theorien, Entwicklungen, aktuelle Positionen und Perspektiven.* Neu-Ulm: AG SPAK Bücher, 2021.

KNOPF, Jan (org.). *Brecht-Handbuch. Band 1. Stücke.* Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2001.

KNOPF, Jan (org.). *Brecht-Handbuch. Theater.* Stuttgart: J.B. Metzler, 2021.

KOCH, Gerd. *Zur Theaterpädagogik in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Überblick.* Szenario, Volume 2011, Issue 1. Disponível em: <https://cora.ucc.ie/bitstream/handle/10468/12919/3198-Article%20Text-6246-1-11-20201231.pdf?sequence=1>. Acesso em 02. fevereiro 2023.

KOCH, Gerd. Lehrstück-Übungen auch als Schreib-Werkstatt verstanden. In: KOCH, Gerd; STEINWEG, Reiner; VASSEN Florian (org.). *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis.* Köln: Prometh Verlag, 1984.

KOUDELA, Ingrid D.. *Um Vôo Brechtiano.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid D.. *Brecht na Pós-Modernidade.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

KOUDELA, Ingrid, D.. *Das Lehrstück - Bestandsaufnahme und Entwicklungsperspektive der brasilianischen Theaterpädagogik.* In: KORRESPONDEZEN. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Heft 19/20/21, 10. Jahrgang, 1994. Disponível em: [https://www.archiv-datp.de/downloads/heft\\_19\\_20\\_21\\_1994\\_lowres.pdf](https://www.archiv-datp.de/downloads/heft_19_20_21_1994_lowres.pdf) . Acesso em: 05. outubro 2022.

KULTURDIALOG. *Mit Forumtheater unterwegs in Mansfeld-Südharz.* Halle, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. *Palestra no festival "Berliner Festspiele/ Foreign Affairs".* 2012. [https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/berlinerfestspiele/archiv\\_bfs/archiv\\_programme\\_bfs/foreign\\_affairs/archiv\\_fa12/fa12\\_programm\\_gesamt/fa12\\_veranstaltungsdetail\\_46687.php](https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/berlinerfestspiele/archiv_bfs/archiv_programme_bfs/foreign_affairs/archiv_fa12/fa12_programm_gesamt/fa12_veranstaltungsdetail_46687.php) Acesso em: 03. outubro 2022

LIGIÉRO, Zeca. Ser e não ser, o artista e o espectador: Questões da arte, pedagogia e política de Augusto Boal. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko, ANDRADE de Clara (org.): *Augusto Boal. Arte, Pedagogia e Política*. Rio de Janeiro: Maud X, 2013.

LIMA, R. N. de. *Teatro oficina atento ao momento político*. In: TRANS/FORM/AÇÃO: Revista De Filosofia, 24(1). Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 9-40, 2001.

LÜ, Longpei. *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper*. Tese de Doutorado (Universität Bielefeld), 1982.

MAGALDI, Sábato. *O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação*. In: BADER, Wolfgang (org).. *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987.

MALZACHER, Florian. No Organum to Follow: Possibilities of Political Theater today. In: MALZACHER, Florian. *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*. Berlin: Alexander Verlag, 2015.

MALZACHER, Florian. *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin: Alexander Verlag, 2020.

MÜLLER, Heiner. Vorwort. In: BRECHT, Bertolt. (MÜLLER, Heiner (org.)). *Der Untergang des Egositen Johann Fatzer*. Leipzig: Suhrkamp, 1994.

MÜLLER, Heiner. *Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren ist Verrat*. In: FRIEDRICH, Erhard; RISCHBIETER, Henning (org.). Theater 1980. Jahrbuch der Zeitschrift <Theater heute > Hannover: Friedrich Verlag, 1980.

NETTO, Caronlina. *Madalena-Anastácia: Uma investigação cênica de mulheres negras no Teatro das Oprimidas*. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

NICHOLSON, Helen. *Applied Drama - The Gift of Theatre*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005.

NIX, Christoph. *Politik\_Macht\_Theater: Zur Situation des deutschsprachigen Theaters im 21. Jahrhundert*. Berlin: Theater der Zeit, 2016.

NUNES, Benedito. Anthropophagie für alle. In: PRECHT, Oliver. *Oswald de Andrade. Manifeste. Portugiesisch - Deutsch*. Vienna: Turia + Kant, 2016.

OBA, Masaharu. *Bertolt Brecht und das Nô-Theater*. Frankfurt (a.M.): Peter Lang, 1984.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Canção: Ideologia e Intermidialidade Múscio-literária*. Natal: Revista Brasileira de Estudos de Canção. n.2. Jul-Dez 2012. Disponível em: [www.rbec.ect.ufrn.br](http://www.rbec.ect.ufrn.br). Acesso em: 05. abril 2020

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y del azúcar*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1963.

PEIXOTO, Fernando. III. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987.

PEREIRA, Antônia. Boal e Brecht – o Teatro Fórum e o Lehrstück: a questão do espectador. In: PEREIRA, Antônia; BLÃO, Armindo; CAJAAIBA, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata (org.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade..* São Paulo: Annablume, 2000.

PEREIRA, Antonia. *A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais*. Caravelle, nº70, 1998. Disponível em: [https://www.persee.fr/docAsPDF/carav\\_1147-6753\\_1998\\_num\\_70\\_1\\_2780.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/carav_1147-6753_1998_num_70_1_2780.pdf). Acesso em: 20. fevereiro 2023.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. 1992. Disponível em: [https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch\\_transkulti.pdf](https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf). Acesso em: 03. janeiro 2021.

PRIMAVESI, Patrick. Überschreitung des (postdramatischen) Theaters. In: KOVACS, Teresa; NONOA, Koko G.(org). *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater/ Postdramatic Theatre as transcultural Theatre*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2018.

PRIMAVESI, Patrick: Durchqueren. Brechts Lehrstück als Medien- und Theaterexperiment. In: SCHOENMAKERS, Henri; BLÄSKE, Stefan; KIRCHMANN, Kay; RUCHATZ, Jens (org.). *Theater und Medien/ Theater an Media: Grundalgen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015<sup>[17]</sup><sub>SEP</sub>.

PRIMAVESI, Patrick. Theater/ Politik. Kontexte und Beziehungen. In: DECK, Jan; SIEGBURG, Angelika (org.). *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: Transkript, 2011.

QUEIROZ, Christina. *Interview mit Néstor García Canclini: Antropólogo da contemporaneidade*. Edition 305, Juli 2021 Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/nelstor-garcia-canclini-antropologo-da-contemporaneidade/>. Acesso em: 07. agosto 2022.

RODRIGUES, Selma Calasans. A malandragem em três tempos. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996

SANTOS, Bárbara; LEUCHT, Chrisoph; BAUMANN, Till; KURINGA. In: ODIERNA, Sabine; WOLL, Janina (org.). *Visionen der Veränderung. Forumtheater nach Boal. Theorien, Entwicklungen, aktuelle Positionen und Perspektiven*. Neu-Ulm: AG SPAK Bücher, 2021.

SANTOS, Bárbara. *Teatro do Oprimido. Raízes e asas. Uma Teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.

SANTOS, Bárbara. *Percursos Estéticos. Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*. São Paulo: padê editorial, 2018.

SANTOS, Bárbara. *Teatro do Oprimido. Raízes e Asas, uma teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologien des Südens. Gegenden Hegemonie des Westlichen Denkens*. Münster: Unrast-Verlag, 2018.

SARTINGEN, Kathrin. Der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten ist der Umweg. In: THORAU, Henri; SIMONE de, Eliana (org.). *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität: zum portugiesischen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*. Frankfurt am Main: TFM, 2000.

SARTINGEN, Kathrin: *Über Brecht hinaus ...: produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1994.

SHELLER, Ingo. Arbeit an sozialer Haltung. Lehrstückpraxis mit Lehrern und Studenten. Em KOCH, Gerd; STEINWEG, Reiner; VASSEN Florian (org.). *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Köln: Prometh Verlag, 1984.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCURLA, Frank. *Die Besessenheit eines Autors. Der Brasilianer Augusto Boal inszeniert "Das Publikum"* *Artigo de Journal*. Hagen: Westfalen Post 7.6.1986. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/das-publicum-35>. Acesso em: 05. fevereiro 2023  
STAFFLER, Armin. *Augusto Boal. Einführung*. Essen: Oldie Verlag, 2009.

STEINWEG, Reiner. Die (Wieder-)Entdeckung des Lehrstücks - Geschichte einer Reise. In: KORRESPONDEZEN. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Heft 19/20/21, 10. Jahrgang, 1994. Disponível em: [https://www.archiv-datp.de/downloads/heft\\_19\\_20\\_21\\_1994\\_lowres.pdf](https://www.archiv-datp.de/downloads/heft_19_20_21_1994_lowres.pdf). Acesso em: 05. outubro 2022.

STEINWEG, Reiner. Indicadores de um caminho pela baalinesia: Por um teatro associat. In: KOUDELA, Ingrid D.. *Um Vôo Brechtiano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück- Brechts. Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Metzler, 1976.

STEINWEG, Reiner. *Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt a M.: Suhrkamp, 1976.

STREISAND, Marianne. Lehrstückprozess bei Brecht und Reformpädagogik. In:

MASSALANOG, Milena; VASSEN, Florian; RUPING, Bernd (org.). *Brecht gebrauchen. Theater und Lehrstück - Texte und Methoden*. Berlin: Schibri-Veralg, 2016.

TEATRO DE LAS OPRIMIDAS. 2023 Disponível em: <https://teatrodelasoprimidas.org/teatro-de-las-oprimidas/>. Acesso em: 03. fevereiro 2023.

TEATRO MÁQUINA. Disponível em: <http://teatromaquina.weebly.com>. Acesso em: 21. outubro 2021.

TEATRO MÁQUINA. *O Cantil*. Disponível em: <http://teatromaquina.weebly.com/o-cantil-2008.html>. Acesso em: 12. março 2023.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna. *Dimensões Sócio Educactivas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. Tese de Doutorado apresentada a Universidade Autônoma de Barcelona, 2007.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna. *Dimensões Sócio Educativa do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. Tese de Doutorado. (Universidade Autônoma de Barcelona) 2007. Disponível em: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4657/tmbt1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13. janeiro 2023.

THIEMANN, Andreas. *Garcia Lorcas "Publikum": Kübelweise geistige Jauche. Wenn das Theater nur noch Ekel erzeugt*. Artigo de Journal. Hagen: Westfalen Post 7.6.1986 Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/das-publikum-35>. Acesso em: 05. fevereiro 2023.

UECKMANN, Natascha. Hybriditätskonzepte und Modernekritik in Lateinamerika. In: Klein, Wolfgang; Fenders, Walter; Grewe, Andrea (org.). *Dazwischen. Reisen – Metropolen – Avantgarden. Festschrift für Wolfgang Asholt*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009.

VASSEN, Florian. Lehrstück und Alterität. Selbstverständigung und politisch-ästhetischer Lernprozess. In: MASSALANOG, Milena; VASSEN, Florian; RUPING, Bernd (org.). *Brecht gebrauchen. Theater und Lehrstück - Texte und Methoden*. Berlin: Schibri-Veralg, 2016.

VASSEN Florian. Verkehrte Welt. In: BELGRAD, Jürgen. *TheaterSpiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters*. Hohengehren: Schneider Verlag, 1997.

VOUTTA, Stella. *Politisches Theater in Brasilien. Aufführungsanalysen aus Salvador de Bahia*. Bielefeld: Transcript, 2016.

WARSTAT, Matthias. Ausnahme von der Regel. In: WEILER, Christel, RISI Clemens, ROSELT, Jens (org.). *Strahlkräfte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Erika Fischer-Lichte*. Berlin: Theater der Zeit, 2008.

WELSCH, Wolfgang. Was ist eigentlich Transkulturalität? In: DAROWSKA Lucyna, MACHOLD Claudia (org.). *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*. Bielefeld: transcript 2009.

WELSCH, Wolfgang. *Transkulturalität - Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder*. Via Regia - Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 20/ 1994, Thüringen: Europäischen Kultur- und Informationszentrum. Disponível em: [https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch\\_transkulti.pdf](https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf). Acesso em: 06. dezembro 2021.

WELSCH, Wolfgang. *Transkulturalität*. Institut für Auslandsbeziehungen (org.). Migration und Kultureller Wandel, Schwerpunktthema der Zeitschrift für Kulturaustausch. 45. Jg. 1995 / Stuttgart. Disponível em: <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/materialpool/MFV0104.pdf>. Acesso em: 15. agosto 2022.

## FIGURAS

ACERVO AUGUSTO BOAL. Cartaz de divulgação de duas peças do Arena: *Eles Não Usam Black-tie* e *Chapetuba F. C.*, 25. fev. 1959. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/eles-nao-usam-black-tie-e-chapetuba-f-c?pag=1> [Acesso em: 05/06/2021]

ACERVO AUGUSTO BOAL. Cartaz, *Show Opinião, 1964*. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/opiniaio-7> [Acesso em: 14/06/2021]

ACERVO AUGUSTO BOAL. *Arena conta Zumbi, 1965*. Disponível em: [http://acervoaugustoboal.com.br/?s=arena+conta+zumbi&serie&assunto&ano&codigo&tipo\\_doc](http://acervoaugustoboal.com.br/?s=arena+conta+zumbi&serie&assunto&ano&codigo&tipo_doc) [Acesso em: 26/06/2021]

ACERVO AUGUSTO BOAL. Montagem de *Torquemada*, New York University, em Dezembro 1971. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/torquemada-37?pag=1> [Acesso em: 03/07/2021]

ACERVO AUGUSTO BOAL. *Torquemada*, em Berlim. Fonte: Acervo Augusto Boal, Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/torquemada-46?pag=3> [Acesso em: 03/07/2021]

ACERVO AUGUSTO BOAL. Augusto Boal e Cecilia T. Boal concedem entrevista em sua casa por ocasião da chegada ao exílio na cidade de Lisboa, 1976, Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/augusto-boal-e-cecilia-thumim-em-entrevista> [Acesso em: 10/07/2021]

ACERVO AUGUSTO BOAL. *Murro em Ponta de Faca*, Schauspielhaus Graz, Áustria, 198. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/murro-em-ponta-de-faca-148?pag=1> [Acesso em: 14/07/2021]

ACERVO DA AUTORA. Foto: Mia Moraes, Campinas 2018, *Suspeito & Samba no pé. Cor do Brasil*, Coletivo Garoa *Opereta em Construção*, segundo ato e quinto ato/ fórum, Teatro-Fórum *Nega ou Negra?* Coletivo Madalenas-Anastácia.

ACERVO DE JORGE PENA, Foto: Cacá Bernardes, *FatzerBraz*, os Brechts, a carne, o tanque, Sesc Pompeia, 2010.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: Sua Obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp., 2003. p. XI.: *Aboporu*, Tarsila Amaral.

BRECHT, Bertolt: Versuche 1 -12, Heft 1-4. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963, Encenação do *O Voo de Lindbergh* no Festival de Música de Câmara de Baden-Baden, 1929, (p. 106), Recorte do *O Voo sobre o Oceano* (p.110).

CHIARI, Gabriela: *AzDiferentonas! Experiências contemporâneas do Teatro-Legislativo*, CAD. GIPE. CITE, Foto: Equipe de Comunicação da Gabinetona, 2018, *Afete-se. AzDiferentonas!*, 2017.

DORST, Ana: *O Voo Sobre o Oceano. As aviadoras*, 2017  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmQytZKM5SQ> [Acesso em: 24/010/2021]

DORST, Ana: *O Voo Sobre o Oceano. O nevoeiro*, 2017  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmQytZKM5SQ> [Acesso em: 24/010/2021]

FORUMTHEATER LEIPZIG, <https://www.forumtheater-leipzig.de> [Acesso em: 17/03/2020]  
*Voigt Weine. Tradição com Futuro*, 2020.

HÄNTZSCHEL, Hiltrud: *Brechts Frauen*. Reinbek: Rowohlt, 2022, Elisabeth Hauptmann e Brecht no escritório, Rua Spichern 16 em Berlim (p. 153), Elisabeth Hauptmann, Munique, 1929 (p. 171), Margarete Steffin e Bertolt Brecht, aprox. em 1937, (p.202).

HECHT, Werner: *alles was Brecht ist 1898 - 1998*. Frankfurt (a.M.): Suhrkamp, 1998, Helene Weigel e Bertolt Brecht em Copenhagem, (p. 64 – 65), *O Cético*, Gao Qipei (p. 84), *A Máscara do Mal* (p.115).

KULTURDIALOG Mit Forumtheater unterwegs in Mansfeld-Südharz. Halle, 2018, *Heimatstadt - Anna e Hakim*, Forumtheater Halle, 2017, (p. 9).

KURINGA, Festival Aesthtics of Solidarity Disponível em:  
<https://kuringa.de/en/qualifications>  
[/festival- qualification-en/](https://kuringa.de/en/qualifications), [Acesso em: 2/ 02/ 2023].

KURINGA, *Neighbours*, Foto: kativagloria Disponível em: <https://kuringa.de/en/2022/09/19/neighbors/> [Acesso em: 14/11/2022].

KURINGA, *Hotel Europa, TOgether*, Grécia, 2015, Foto: Kusha Mrtian e Kuringa, Disponível em: <https://kuringa.de/en/productions-en/hotel-europa-athens-2015-en/>, [Acesso em: 14/11 2022].

MITEINANDER.thema#2, *Zukunftsmusik*, projeto de Teatro-Fórum na Prisão Juvênil Rassnitz, 2014.

SANTOS, Bárbara: Percursos Estéticos. Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido, São Paulo: padê editorial, 2018, Augusto Boal e o equipe de Curingas do CTO-Rio, 2007, ( p. 22), Árvore do Teatro do Oprimido (p. 152)

SANSKRITI Jana, *Sonar Meye*, Disponível em: <https://janasanskriti.org/actingandactivism-page>, [Acesso em: 03/10/2021]

TEATRO FACES, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmQytZKM5SQ>, [Acesso em: 16/01/2023], *Voo sobre o Oceano. As aviadoras e o nevoeiro*, Primavera do Leste, 2017.

TEATRO MÁQUINA, *O Cantil*, 2008, Disponível em: <https://vimeo.com/28044389> , [Acesso em: 16/2/2023].

TDU-WIEN, *Behind the Shadows:Ligh*. Disponível em: <https://tdu-wien.at/behind-the-shadows-light/> [Acesso em: 2/02/2023].

## ENTREVISTAS

AFONSO, Manuela. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Virtual, 03. abril 2019.

CHIARI, Gabriela. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Virtual, 25. março 2019.

DORST, Ana P. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Virtual, 19. junho 2021.

EVA GLORIA. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Virtual, 28. fevereiro 2023.

FRITZ, Birgit. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Virtual, 12 outubro 2022.

KARSCHNIA, Alexander; SULIMMA, Sascha. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Virtual, 16. dezembro 2022.

KLEMENT, Robert; ENDER, Philemon. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Lípsia (Alemanha), 09. julho 2021.

KOUDELA, Ingrid. D. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Virtual, 20. janeiro 2023.

LAU, Kathrin; MILKE, Ricarda. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Halle (Almanha), 21. novembro 2021

PEÑA, Jorge, *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. Virtual, 27. fevereiro 2019.

TEIXEIRA, Fran. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Thaler. E-Mail, 18. maio 2022.

## APÊNDICE – Entrevistas

### MANUELA AFONSO (Atriz na performance *FatzerBraz* e no OPOVOEMPÉ, São Paulo)

**Isabel:** Manuela, você é atriz e integrante do grupo OPOVOEMPÉ. É um grupo que cria espetáculos e ações que se situam entre arte e vida, e o coletivo busca a interação com a cidade e com as pessoas que a habitam. Como você chegou a trabalhar no *FatzerBraz* em 2010?

**Manuela Afonso:** Então, eu não me lembro exatamente como eu tomei contato com eles, mas eu acho que a primeira pessoa que me indicou a eles e falou deles foi o Stefan Kaegi, do Rimini Protokoll. Porque eu fiz um trabalho com ele em... acho em 2008, se eu não me engano, *Chácara Paraíso*. Porque eu tinha feito um workshop com ele na Polônia em 2006. E aí quando ele veio aqui para fazer esse trabalho, ele chamou a Cristiane, que é a diretora do OPOVOEMPÉ, para a gente trabalhar neste projeto, que era realizado pelo Rimini, e ele e a Lola Arias estavam dirigindo, aqui em São Paulo. Então muitas vezes quando vinha alguém da Alemanha, um colega ou amigo artista do Stefan para o Brasil, ele me indicava e falava: Recebe eles, eles são legais. Eu acho que foi através do Stefan, que eu tive contato com Sascha da andcompany. E aí eu lembro de sair com eles para conversar e conhecê-los e eles pediram o meu material do meu solo, porque eu tinha um solo de dança. Daí, eu dei o vídeo do solo para eles e a gente também conversou um pouco e eu contava do OPOVOEMPÉ. Eu sabia que eles estavam conhecendo outras pessoas brasileiras, possíveis para trabalhar. Foi uma conversa bem informal e depois de um período eles me convidaram para fazer o *Fatzer*.

**Isabel:** Como se chama esse solo?

**Manuela Afonso:** *Um Conto de um Ponto de Tempo*. É um solo curtinho, que eu desenvolvi dentro da linguagem da dança. Foi oferecida uma infraestrutura de sala de ensaio. Eu lembro que tinha uma verba mínima. Era uma infraestrutura básica para a gente poder se dedicar a isso, cada um com a sua questão e aí eu fiz esse trabalho. Foi o único trabalho solo que eu fiz até hoje. Daí que veio o convite. Eles convidaram o Jorge, que era de um coletivo, e a Mariana Senne, que era de um grupo de teatro, a Fernanda Azevedo, que também era de um grupo de teatro, e eu, que era de um outro grupo. Então, cada um vinha mesmo de um tipo de trabalho, com um background diferente.

**Isabel:** Um jornal alemão, o Alexa Karschnia, escreve que uma ideia inicial do *FatzerBraz* era a brasilização de Brecht, e por outro lado surgiu a questão de como tratar a história brasileira, que é tão complexa, com o material *Fatzer*. Você poderia falar sobre o processo de conectar o material ou o fragmento *Fatzer* com o contexto brasileiro?

**Manuela Afonso:** Na verdade, eles vieram mesmo com essa ideia. Do que eu me lembro, da minha compreensão, era muito mais de trazer o *Fragmento Fatzer* para o contexto da antropofagia. Tanto que a gente foi ler o *Manifesto Antropófago* do Oswald. E a gente teve uma referência muito forte no *Macunaíma* também, que é do Mario de Andrade. Não só do livro, mas do filme também, que é do Joaquim Pedro de Andrade. Eu lembro que a gente assistiu esse filme e trouxe referências bem fortes do filme. E também de figuras públicas, a Carmen Miranda entrou no espetáculo, mas as discussões eu infelizmente não lembro mais tão detalhadamente. Eu lembro que houve o desejo deles [do andcompany] de fazer essa relação com o Brasil através da antropofagia. Era uma coisa de: Vamos libertar esse texto na antropofagia, nessa mistura de coisas que é possível na cultura brasileira. Para mim, a

aproximação se deu ali, nesse caldeirão no qual é possível misturar muitas coisas. Tanto que na cena inicial aparecem várias figuras. Tem um papagaio, tem a Carmen Miranda, tem o Silvio Santos. Era uma miscelânea de coisas, antes de entrar no texto. Essas personagens apareceram e depois todos nós aparecemos como vários Brechts. Os quatro entraram com a máscara do Brecht. Depois, como eu me lembro, começava de fato a narração dessa história. Eu lembro que isso também foi uma questão que me permeou no processo, porque eu nunca fui uma pessoa de bandeiras. Quando eu conheci o Alex, a Nicki e o Sascha, falei: 'Nossa, eles são pessoas muito politizadas com um posicionamento muito claro e estão bastante interessados em discutir política.' Claro, o trabalho do OPOVOEMPÉ é político, mas ele age muito na micropolítica. E eu dizia: 'Gente, para que eles me chamaram?' Eu não sou essa pessoa que discute e que defende mil discursos políticos. Eu gosto muito de relativizar e de olhar as pessoas, os indivíduos, como eles se inserem nos contextos – são milhares, é tão complexo. Eu tenho dificuldade em assumir bandeiras, de fato. Eu gosto das relações. Então, aos poucos, eu fui entendendo e lembro até de conversar com o Sascha sobre isso, que eu estava ali pela minha sensibilidade mesmo, que não era pelas minhas crenças políticas. Eu demorei a entender isso, porque eu me sentia cobrada por uma compreensão política macro, que nunca me interessou. Claro que estudei, estou no mundo, estou vivendo, mas não é algo que realmente mova minhas paixões artísticas. Daí eu fui entendendo que é a minha sensibilidade mesmo onde eu vou acrescentar esse projeto.

**Isabel:** É interessante que você fale isso. Nos textos que eu pesquisei, que eram de maioria em alemão, o aspecto do discurso político é muito forte. Para trabalhar o espetáculo vocês usavam o texto do Heiner Müller do *Fatzer*, não é?

**Manuela Afonso:** Primeiro a gente trabalhou em cima do fragmento todo, não da edição do Heiner Müller. E essa edição do material foi a andcompany que fez. A gente realmente não entrou nessa parte. Eles vinham com as propostas dos textos, principalmente o Alex e a Nicola, que faziam essa parte.

**Isabel:** Entendi. Eles trouxeram os textos e no processo coletivo vocês decidiram como tratar desse texto e como construir o espetáculo junto com a ideia da antropofagia?

**Manuela Afonso:** Foi um pouco isso. Primeiro a gente leu o fragmento todo. Que era um texto de mais de cem páginas. E ao longo do processo o Alex e a Nicola foram trazendo dia a dia os fragmentos que a gente trabalharia. Mas a discussão já tinha sido levantada da antropofagia. O Fernando, ele dava umas aulas de um esclarecimento do contexto brasileiro e do Brecht no Brasil. Ele era o estudioso, do lado brasileiro. Mais foi muito eficiente no começo do processo e no começo das discussões, depois a coisa acabou virando entre nós mesmo. A conversa e a criação ficou entre nós, atores, e a andcompany. Uma coisa que eu me lembrei também do *Macunaíma* é que ele tem esse caráter de ser um anti-herói. Aí, tinha uma relação forte com o *Fatzer*, pelo fato dele ser um desertor e acaba sendo também um anti-herói. Porque, através da deserção ele ia acabar levantando várias questões, várias contestações. Mas era isso. A seleção do material, o que ia entrar foi feita pelo Alex, pela Nicola e pelo Sascha, e aí eles traziam: 'Ah, hoje vamos trabalhar essa cena, esse material.' Eu acho que eles já davam uma ideia para a gente, do que eles estavam imaginando e a gente ia improvisar, ia tentar levantar. Eu lembro que uma coisa muito interessante, que também a gente foi entendendo do processo, era a questão da bidimensionalidade. Pois, junto com eles ia o Jan Brokof: um artista plástico para fazer esse cenário. O Jan trouxe a coisa da bidimensionalidade. As máscaras eram, então, xerox em cima de um papelão que a gente segurava. Então eram sempre as coisas bidimensionais e os objetos da cena também. Então, a carne, na cena da carne, por exemplo, era um papelão, com um desenho do Jan, de uma carne. Então a gente tinha uma relação de linguagem teatral

bidimensional, a gente não tinha tridimensionalidade da atuação. Era tudo muito chapado. Era eu pro público e o objeto bidimensional. Eu lembro que isso também foi algo que foi ficando claro ao longo do processo, que essa linguagem era quase uma linguagem de cartoon, de desenho. Então, como é essa relação com a minha companheira de cena e o público, sem que eu possa usar o espaço tridimensional? O objeto é bidimensional, então, como a gente se torna bidimensional também?

**Isabel:** Na gravação do *FatzerBraz* dá para perceber essa linguagem da bidimensionalidade. Como entrou no processo a linguagem da fala e os diferentes idiomas?

**Manuela Afonso:** O espetáculo era bilíngue. Tinham cenas em alemão e cenas em português. Eu acho que praticamente tudo que estava no elenco brasileiro era em português e tudo que estava no elenco alemão era em alemão. O que acontecia era que a gente tinha o *Fatzer* alemão, que era o Jan e o *Fatzer* brasileiro, que era a Mariana. Tanto que tem uma cena de uma batalha, vamos dizer assim, entre eles no final da peça, que é uma batalha de pintura, com tinta mesmo. Eles se pintavam um ao outro e a cada dia tinha uma nova pintura, uma nova obra realizada nesse painel, que tem atrás. Acho que, no vídeo dá para ver, que tem um painelão de madeira atrás. E tinha legenda. A gente trabalhava cada um com a sua língua mãe. No início eu tinha um texto que eu começava em português e o Jan me respondia em alemão. Tinha muito isso, uma pergunta em português, o outro respondia em alemão. As únicas horas que a gente falava em alemão eram as cenas de coralidade, musicais. Porque tinham músicas, do Sascha, ele trabalha muito com a música dentro da *andcompany*, e do Jorge também. Era interessante, porque o Sascha vinha com instrumentos tecnológicos. Acho que era um teclado e uma sonorização computadorizada, vamos dizer assim. E o Jorge trouxe instrumentos percussivos, que ele ia tocando ao vivo. Também havia essa contraposição entre os dois.

**Isabel:** E no processo de criação do *FatzerBraz*, como vocês se comunicavam?

**Manuela Afonso:** Basicamente em inglês. As vezes eles falavam entre eles em alemão, mas era raro até. Era só quando eles estavam numa questão que eles precisavam discutir um pouco entre eles conceitualmente. Mas geralmente os ensaios eram em inglês. Eu me lembro de várias vezes até, a gente traduzir coisas para o português, por uma necessidade de alguém do grupo de compreensão maior da fala em português, do que em inglês. Na hora das músicas a gente falava alguma coisa em alemão, mas era só mesmo uma palavra ou outra.

**Isabel:** Gostaria de falar sobre mais um outro aspecto. Você lembra do tema da *Estética da Fome*?

**Manuela Afonso:** Então, esse conceito do Glauber Rocha, eu lembro da gente falar disso. Mas hoje, dez anos depois, não é o forte do processo. O Oswald de Andrade e o Mário de Andrade ficaram muito mais fortes para mim no processo. A questão da antropofagia e o *Macunaíma*, do que o Glauber. Eu lembro que a gente falou dele e eu acho que está muito relacionado à cena da carne do *Fatzer*. Mas, realmente é um conceito que não me faz lembrar do processo. Porque tinha isso, voltando um pouco a aquilo que estava falando da política: o Alex, ele é uma enciclopédia humana, é um estudioso, muito culto. Quando eles chegavam aqui no Brasil, eles já tinham um estudo muito avançado do que eles queriam dialogar com o Brecht, com o *Fatzer*, com o fragmento da cultura brasileira. Então ele já tinha um domínio de muitas coisas teóricas brasileiras. Acho que tem coisas que entram nos textos e na elaboração conceitual do trabalho.

**Isabel:** Entendi. E, em geral, você acha que a recepção do trabalho de Brecht é diferente do que na Alemanha? Você trabalhou com o Brecht em outros contextos? Ou vocês falavam sobre isso no *FatzerBraz*?

**Manuela Afonso:** É muito difícil essa pergunta, porque eu não tenho a referência da Alemanha. A sensação que eu tenho é que na Alemanha toda a obra dele é mais conhecida. Da sensação que eles me trouxeram nas conversas, Brecht é um autor claramente muito fundamental, que tem uma importância histórica muito grande e que não só as pessoas de teatro conhecem. Eu acho que no Brasil, claro, os intelectuais conhecem Brecht, mas está muito focado no teatro. Eu acho que no Brasil ficou mais absorvida a questão do distanciamento, a linguagem. Mais do que os textos. Acho que somos grandes admiradores dos textos e tem muitas pessoas no Brasil que montam os textos. Mas em uma sala de aula de teatro, a primeira coisa que chega do Brecht é o distanciamento.

**Isabel:** Você também estava nas apresentações de *FatzerBraz* na Alemanha, não é? Eu acho muito interessante, que vocês apresentaram o *FaterzBraz* em Mülheim, a cidade onde acontece a história.

**Manuela Afonso:** Exato. É uma recordação especial para mim, ter ido apresentar esse espetáculo em Mülheim an der Ruhr realmente foi uma experiência incrível. Eu lembro de ficar com muita expectativa. Como vai ser a recepção das pessoas? Como vai ser estar nessa cidade onde se passa esse texto? Na hora da apresentação em si eu não me lembro de ter uma recepção diferente do que nas outras cidades, do público, mas eu me lembro da gente depois da peça passeando pela cidade e brincando de fazer o *Fatzer* na cidade. Foi muito gostoso, era realmente uma coisa livre e um momento de prazer, de descontração. No meio da noite, a gente na beira do rio, brincando de fazer a peça, junto com a produtora brasileira. Eu acho que era uma hora que só estávamos os brasileiros, que gostam de fazer farra. Isso foi muito especial. Então tá bom, agora vamos fazer a peça na cidade, como uma brincadeira, foi uma emoção. Me lembro, que era uma cidade pequena e a gente ficou muito bem acomodado lá. Se concretizou que era algo muito especial, o que a gente estava fazendo.

**Isabel:** É muito interessante escutar as diferentes opiniões, de vários pontos de vista sobre o espetáculo. Daí eu gostaria de perguntar mais sobre o processo de trabalhar no grupo.

**Manuela Afonso:** Principalmente do Brasil, que era eu, a Mariana e Fernanda em cena, junto com a andcompany e o Jorge e o Sascha tocando e com o Jan, esse processo de descoberta da linguagem foi se dando na prática mesmo. Tem trabalhos de teatro que o diretor já fala: olha, a linguagem que eu quero experimentar é essa, mas a gente foi entendendo na prática. Ah, espera aí, a gente tem um objeto assim, então não pode virar. Então a gente tem que trabalhar uma coisa bidimensional. Ah, como se dá o jogo nisso, o jogo de cena. A gente foi se descobrindo nesse desafio, da compreensão do que estamos fazendo. Que linguagem é essa? Foi um processo muito prazeroso. Eu confesso, com essa parte da política teve uma hora que eu fiquei bem angustiada e falei: 'Gente, eu não domino tudo isso para estar aqui. Esses caras da Alemanha, eles sabem muito e também a presença do Fernando, trazendo muito conteúdo.' Daí pensei: 'Essa discussão é intelectual demais para mim. Eu sou da prática.' E quando eu fui entender que a prática também interessava: 'Então tá bom, então vamos lá, vamos à prática!' Claro, foi um processo de muito conhecimento, eu aprendi muito com eles, e era uma honra para mim estar trabalhando um texto de Brecht. Eu acho que os clássicos ocupam um lugar de muito respeito. Como lidar com esse material?

**Isabel:** Acho que seria interessante levar um texto brasileiro para a Alemanha e fazer um processo desse. Acho interessante os alemães conhecerem mais autores brasileiros.

**Manuela Afonso:** Seria muito bom. Aqui no Brasil são poucas as pessoas que de fato estudam e leem, e se interessam pela leitura. Pelo tamanho da população, é pouca gente. A gente não consagra os nossos autores. Mesmo internamente, os autores consagrados são consagrados no nicho literário. É muito difícil popularizar algo dentro da literatura. Então como é que a gente vai exportar a nossa literatura? Claro que tem o Mário de Andrade, o Machado de Assis. Acho que realmente seria uma grande experiência levar para fora.

**Isabel:** Nesse sentido eu acho que o trabalho artístico do OPOVOEMPÉ é importante para uma cidade como São Paulo.

**Manuela Afonso:** Sim, quando você vai e consegue olhar no olho e colocar uma questão com uma linguagem simples, que não necessariamente é imbuída de um discurso preestabelecido. Claro que tem um pensamento por trás, sempre tem um pensamento, uma posição política, mas ela não vem a frente de tudo. Isso é o que OPOVOEMPÉ faz. A gente quer levantar questões. E como vamos levantar essas questões? No ‘olho no olho’ e de uma maneira simples. A pessoa não precisa ter lido cinquenta livros para entender do que a gente está falando. Eu acho que isso é também uma questão da arte, da intelectualidade, quando ela se fecha para ela mesma. Como você mantém a obra aberta e não hermética? Eu lembro que o *FatzerBraz* foi um projeto que estava dentro de uma plataforma maior com o Matthias Pees e o Ricardo Fernandes. Isso era em 2010 e eu me lembro que tinha essa coisa, de que a crise vai se instaurar e é uma crise mundial e que o Brasil, justamente por ter o jeitinho brasileiro, por ter sido colonizado, e 500 anos estando cumprindo maneiras de sobreviver e de se virar, é o momento em que a colônia vai ensinar para o colonizador como lidar com a crise. Eu lembro que tinha essa perspectiva de um discurso, que vai ser um momento em que a Alemanha vai ter que aprender com o Brasil. Claro, hoje estamos em um momento muito delicado, mundialmente. E a gente teve também uma vinda do Lehmann e a esposa dele, durante o processo. Eles assistiram os ensaios e ele falou um pouco do teatro pós-dramático. Não me lembro detalhadamente, mas foi muito legal também.

**Isabel:** Claro, já passou muito tempo, mas você trouxe vários aspectos muito interessantes. Muito obrigada por compartilhar as suas lembranças.

**Manuela Afonso:** Obrigada eu, é sempre bom relembrar.

## **GABRIELA CHIARI (Praticante e pesquisadora de Teatro do Oprimido)**

**Isabel:** Olá Gabriela, obrigada pela sua disponibilidade para conversar sobre o Teatro do Oprimido. Você poderia falar um pouco sobre suas experiências?

**Gabriela Chiari:** Posso te falar sobre as releituras do Teatro Legislativo que a gente está fazendo com AzDiferentonas da *Gabinetona* na Câmara Municipal dos vereadores de Belo Horizonte. Entre 93 e 96 o Boal foi vereador pelo Partido dos Trabalhadores no Rio de Janeiro e ele criou o Teatro Legislativo junto com os Curingas dele. Ele formou um gabinete basicamente com Curingas do Teatro do Oprimido. Então eles criavam vários núcleos de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro. E ele tinha uma parte de Curingas de Teatro do Oprimido e uma parte de assessores jurídicos, de comunicação, etc. Então, aqui na *Gabinetona* a diferença principal é que a *Gabinetona* não é formada por vários Curingas. Na verdade, eu tenho formação em Teatro do Oprimido e eles abriram uma chamada pública onde eu fui selecionada para fazer uma formação em Teatro do Oprimido para os mobilizadores de dentro da *Gabinetona*. No entanto, uma parte dos mobilizadores criou o grupo AzDiferentonas. Então como é que a gente atua hoje? Como é essa leitura do teatro político que a gente está fazendo aqui? A gente faz performances sobre diversos assuntos relacionados ao gabinete. Por exemplo, a última que a gente fez foi sobre o assassinato da vereadora Marielle Franco do PSOL do Rio de Janeiro. A gente já falou sobre a violência policial, sobre o genocídio da população jovem negra, sobre censura nas artes e sobre a construção de um corpo político. A gente faz performances sobre assuntos relacionados à *Gabinetona* dentro e fora da política institucional. A gente acredita que performatizar a política, ou seja, levar o pensamento sensível e novas formas de atuação política é um ato fundamental em um momento de radicalização política que nós estamos vivendo hoje. Porque só a palavra na política não está dando conta mais de tocar as pessoas, porque a palavra já está desgastada e desacreditada. Eu acho fundamental e urgente atuar com a arte dentro da política institucional neste momento. E o nosso desejo é que isso aconteça em outros mandatos, outros gabinetes de outros vereadores e deputados federais e estaduais para que a gente consiga ocupar a política com a performance e com novas formas de pensamento.

**Isabel:** Como funciona concretamente o trabalho artístico-político das AzDiferentonas? Você poderia falar sobre o processo de criação de uma performance? E onde vocês estão apresentando as performances?

**Gabriela Chiari:** A gente apresenta muito dentro do ambiente político institucional, onde, no nosso caso, é a Câmara Municipal de vereadores de Belo Horizonte. Há vários eventos que a *Gabinetona* produz dentro dos plenários principais com a presença de políticos de outros partidos. A gente costuma apresentar dentro e fora do ambiente institucional: em praças, eventos, viadutos ou onde a população está. Como se dá as criações do grupo? O grupo é composto de seis pessoas e essas pessoas são todas artistas de diferentes áreas. Por exemplo, o Eddy Martin, ele é performer, a Cristal Lopes, ela também é performer e é uma mulher trans, a Julia Santos, ela é também uma mulher trans e atriz, a Julmara Souza, ela tem Mestrado em Educação da UFMG e trabalha com música e comunidades tradicionais. Então, ela tem muita sabedoria em relação à cultura tradicional e à própria música. O Evandro Nunes e eu somos os coordenadores do grupo. O Evandro Nunes é ator e tem Mestrado em Educação também, está concluindo agora. E ele é diretor teatral há muitos anos, então ele tem uma vasta experiência

com direção teatral. E eu também tenho uma vasta experiência com teatro, são vinte anos que eu faço teatro já. Então, eu e Evandro, a gente é coordenador do grupo, no sentido de fazer agenda e receber as demandas do gabinete. Eu, por exemplo, sou responsável pedagógica pela multiplicação de Teatro do Oprimido dentro das AzDiferentonas. Então, é um processo coletivo, todos nós criamos juntos coletivamente. Esse é nosso maior desafio, porque a gente quer realmente as relações horizontais. E a gente tem conseguido, que cada um contribua com suas opiniões nas criações das performances. Cada um contribui com sua própria bagagem, sua própria estética e isso tem dado certo até agora.

**Isabel:** Quando vocês se apresentam no espaço institucional e no espaço público, como que é a reação das pessoas que assistem?

**Gabriela Chiari:** O grupo chama AzDiferentonas! porque a composição do grupo já são corpos, os quais a gente chama de corpos diversos, que trazem consigo a multiplicidade e a diversidade, pois são corpos que geralmente não estão representados em nenhum tipo de ambiente político. São pessoas trans, negras e temos também pessoas queer no grupo, que é o Eddy Martin. Então, a nossa própria presença nos lugares de política institucional já causa um certo impacto. O nosso objetivo é exatamente mostrar que o lugar da política é o lugar da diversidade e da multiplicidade dos corpos. Então, a nossa própria presença já é um ato político dentro desses ambientes institucionais, com nossa própria estética, com nossa própria forma de falar. Geralmente, quando a gente apresenta os resultados são bastante poéticos e a gente acredita que performatizar a política realmente é uma ferramenta forte nesse momento de radicalização política. Então, têm sido experiências poéticas e fortes. Algumas vezes as performances são mais combativas, em outras, elas são mais poéticas. A gente trabalha muito com o Teatro-Imagem baseado na estética do Teatro do Oprimido: palavra, som e imagem; e na expressividade corporal. A centralidade do corpo em nossas atuações é bastante forte. Nós também usamos a música e escolhemos canções diversas, vindas tanto das religiões tradicionais afro-brasileiras quanto das que falam de combate da atualidade. A gente usa bastante autores novos, autores que estão começando agora e com uma ação política na cidade. A gente usa bastante poema e esse tipo de estética.

**Isabel:** Vocês abriram a estética para uma perspectiva mais performática mesmo. Na época quando Boal era vereador foi usado geralmente o Teatro-Fórum para fazer Teatro Legislativo. Vocês também trabalham com essa técnica nas AzDiferentonas?

**Gabriela Chiari:** A gente realizou um Teatro-Fórum dentro da Câmara Municipal com a presença da Guarda Municipal sobre o genocídio da população jovem negra. O Teatro-Fórum chamava *Até quando?* e era sobre abordagem policial truculenta. A gente pegou depoimentos dos jovens que sofrem esse tipo de abordagem e criamos uma cena de Teatro-Fórum. A participação da polícia, da Guarda Municipal, que entrou em cena foi bastante impactante, porque eles queriam estar no lugar do opressor, não do oprimido. A própria polícia, os opressores entraram em cena nesse ambiente foi muito marcante. Mas, a gente ainda não chegou na elaboração de leis através do Teatro-Fórum, como era a práxis do Boal e da sua equipe em 93-96. A gente tem feito formações com os Curingas do Teatro do Oprimido que falam o Teatro-Legislativo não é apenas fazer leis através de Teatro-Fórum. É a forma como a gente ocupa esse espaço político, como a gente mobiliza a população. Tudo isso é Teatro-Legislativo, quando a gente está ligado à política institucional. Mas, a gente também tem a formação de

multiplicadores de Teatro do Oprimido. A gente já teve um primeiro núcleo de Teatro do Oprimido, que se concluiu no ano passado. E na semana que vem a gente está abrindo um novo núcleo de multiplicadores de Teatro do Oprimido da *Gabinetona*. Na primeira etapa a gente formou 28 multiplicadores que trabalham com diversas lutas na cidade, tipo MST, LBT, a população indígena, população carcerária, usuários da saúde mental, arte educadores, músicos, diretores de teatro da periferia de Belo Horizonte. A gente juntou todas estas pessoas e fizemos a formação de 12 encontros de Teatro do Oprimido. Então, elas estão usando o Teatro do Oprimido nas lutas delas. Essa é a nossa forma de atuar com Teatro do Oprimido dentro das Diferentonas. É formação de multiplicadores. Nesta próxima etapa este ano a gente intenciona com a realização de Teatro-Fórum e toda a metodologia que o Boal usava no mandato dele, que é formação de núcleos, que é criação de espetáculos de Teatro-Fórum, que é transformar proposições legislativas através de projetos de lei ou de emendas parlamentárias, é o nosso objetivo também chegar nesse ponto. Nós ainda não chegamos, nós ainda não fizemos a proposta de lei através do Teatro do Oprimido na *Gabinetona*. A gente tem um ano de trabalho e agora nesse segundo ano, a gente espera chegar nessa fase também. A gente está dando prioridade a estas pessoas que podem atuar com o Teatro do Oprimido no geral nas suas lutas na cidade. Até agora, a gente está em construção, tanto performático no grupo atuando no ambiente institucional quanto na formação de núcleo de formadores do Teatro do Oprimido.

**Isabel:** Trabalhar com o Teatro do Oprimido era uma ideia inicial da *Gabinetona*?

**Gabriela Chiari:** A *Gabinetona* começou com a eleição de duas vereadoras do PSOL. Uma é a Áurea Carolina, que foi a vereadora mais votada de 2016 aqui de Belo Horizonte, hoje a Áurea Carolina é deputada federal e não está mais na *Gabinetona* municipal. Agora a *Gabinetona* está em três esferas de poder. Depois explico isto. A outra vereadora que compôs o início da *Gabinetona* se chama Cida Falabella. Ela é atriz e trabalha com teatro na periferia de Belo Horizonte há muitos anos. Então, quando ela foi eleita vereadora, ela queria trazer para o seu mandato essa experiência do Teatro-Legislativo. Já era uma ideia dela. Logo que ela foi eleita, ela abriu uma chamada pública para a cidade. A gente tinha que mandar por e-mail uma ficha respondendo às perguntas: Qual é sua experiência com Teatro-Legislativo? Sua atuação? Etc. Nessa chamada pública 888 candidatos se disponibilizaram a fazer o Teatro-Legislativo dentro da *Gabinetona* e eu passei a ocupar essa vaga, devido a minha experiência. Já há bastante tempo que eu trabalho com o Teatro do Oprimido. A minha função inicial era fazer uma formação de um ano apenas no gabinete para os mobilizadores do mandato. Esse um se transformou na fundação do AzDiferentonas e já tem quase dois anos que eu estou com essa tarefa lá de retomar essa experiência de Teatro-Legislativo. Tudo começou com a Cida Falabella, que já era atriz, já conhecia Boal, trabalha com teatro épico e com Brecht há muito tempo. Ela é diretora de uma casa que se chama *Zap18 – Zona de arte periférica 18* num bairro serrando, aqui em Belo Horizonte. Quando ela foi eleita ela teve esse contato e foi assim que eu entrei.

**Isabel:** Entendi. Você poderia explicar as esferas de poder nas quais a *Gabinetona* atua?

**Gabriela Chiari:** A *Gabinetona* começou com duas vereadoras eleitas em Belo Horizonte, a Áurea Carolina e a Cida Falabella. Na eleição de 2018, a Áurea Carolina se candidatou a deputada federal e foi eleita. Agora ela está em Brasília. Uma das assessoras, chamada Andrea de Jesus foi eleita deputada estadual por Minas Gerais, todas do PSOL. Então, a Cida Falabella continua sendo vereadora na Câmara Municipal e entrou a Bella Gonçalves, que era co-

vereadora, ela foi a terceira mais votada. A Andrea de Jesus está na assembleia legislativa como deputada estadual e a Áurea Carolina é deputada federal. Elas juntaram as três equipes e agora a *Gabinetona* é a *Gabinetona* expandida, ela está em três locais de poder: A Câmara Municipal, a Assembleia Legislativa de Minas Gerais e lá em Brasília na Câmara Federal. Por isso, a gente fala que a gente está nestas três instâncias. E a ideia das Diferentonas é atuar nestas três instâncias. A gente está querendo ampliar a nossa forma de atuação nestes três espaços. A gente já está começando frequentar a Assembleia Legislativa também e esperando a oportunidade de ir para Brasília e fazer teatro e performance lá, para ver se a gente consegue fazer alguma diferença nessa loucura que a gente está.

**Isabel:** Seria muito bom. Com qual frequência vocês se encontram?

**Gabriela Chiari:** A gente se encontra semanalmente, de três a quatro vezes na semana, para criar, ensaiar, fazer planejamento, participar das reuniões do eixo de cultura da *Gabinetona*, que é um eixo muito forte. Então, a gente participa de várias reuniões internas, de criação das performances, para apresentar também e uma vez por semana para fazer a formação dos multiplicadores. A nossa agenda é flexível, por exemplo, hoje a gente estava no lançamento de um volume da coleção História geral da Arte. A gente participa de diversos eventos políticos na cidade. Então, é uma agenda bastante dinâmica.

**Isabel:** E como é que se dá a formação dos multiplicadores?

**Gabriela Chiari:** Eu trabalho com Teatro do Oprimido desde 2000. Eu geralmente começo apresentando a bibliografia do Teatro do Oprimido, porque ela não é muito acessível. Geralmente eu começo a levar a mala com livros que eu tenho e distribuo no espaço. As pessoas têm um tempo de folhear as revistas e os livros, tanto de Boal, quanto das pessoas que pesquisam o Teatro do Oprimido. E daí, a gente começa uma formação teórica, especialmente sobre as bases do Teatro do Oprimido que são a ética e a solidariedade. E aí, a Estética do Oprimido, os jogos, as palavras, as imagens, os sons. E aí, um pouco sobre as técnicas: Teatro-Legislativo, Teatro-Jornal, Arco-Íris do Desejo, Teatro-Invisível. Falo um pouco também sobre o *Laboratório Madalenas*. Do objetivo do Teatro do Oprimido, que são as ações concretas sociais continuadas. Da multiplicação, da questão do teatro ser democrático. E daí, a gente vai para os jogos. Geralmente, eu faço a seleção dos jogos por categorias. Um aquecimento, primeira, segunda, terceira, quarta categoria, a quinta geralmente é um pouco mais difícil. A gente está fazendo a formação tanto teórica, quanto prática de Teatro do Oprimido. São 12 encontros de três horas de duração. No final, eles praticam a multiplicação. As duas últimas aulas são deles, são os multiplicadores que dão as aulas em duplas, para praticar. E no ano passado a gente fez uma zona de confluência de Teatro do Oprimido. A gente chama as pessoas para Belo Horizonte que fazem Teatro do Oprimido, para trocar informações. A última pessoa que veio foi o Licko Turle. A gente tenta fazer uma formação teórica, prática e com convidados. A Cecília Boal já esteve conosco, a Bárbara Santos lançou o livro, que também fala um pouco sobre a experiência do Teatro Legislativo, e o Licko Turle. A gente faz uma formação de Teatro do Oprimido da melhor forma possível. E o projeto se chama *TO na cidade*.

**Isabel:** Parece um projeto abrangente. Achei também interessante que você falou da bibliografia sobre o TO, que as pessoas geralmente não têm acesso aos livros. Também no ambiente acadêmico me parece que o Teatro do Oprimido não está muito estudado e que os

estudantes não têm muito acesso ao Método. Mas na verdade, quando a gente começa buscar informações sobre o Teatro do Oprimido, parece que há muitas pesquisas novas. Gostaria de saber a sua visão sobre o Teatro do Oprimido nas Artes Cênicas da universidade.

**Gabriela Chiari:** O Teatro do Oprimido é estudado em mais de 70 países. Uma boa parte de Universidades de Teatro no mundo tem Teatro do Oprimido no seu currículo e no Brasil a gente não tem acesso a isso ainda. Por exemplo, eu sou da primeira turma de Artes Cênicas da UFMG, eu fiz Bacharelado e Licenciatura e eu nunca tive uma disciplina de Teatro do Oprimido na Universidade, sendo que Boal era brasileiro e ele é estudado internacionalmente. No Rio de Janeiro, quando eu fui fazer meu Mestrado lá, a gente fundou um grupo chamado GESTO – Grupo de Estudos Superiores em Teatro do Oprimido. Justamente a intenção é levar o Teatro do Oprimido para dentro da Universidade de Teatro brasileira. Eu estou pensando, que a nossa formação ainda é Eurocêntrica. A gente estuda o próprio Brecht, a gente estuda Stanislavski, que é russo, a gente estuda Artaud que é francês, a gente estuda Grotovski, que é polonês. A gente estuda várias formas de Teatro que são estrangeiras e a gente deixa de estudar o que é nosso. Eu acho que isso é um erro. Eu acho que a gente tem que se apropriar cada vez mais do que o Teatro do Oprimido pode nos oferecer. Geralmente, dentro das universidades a reação das pessoas não é positiva, quando a gente fala que a gente está estudando Teatro do Oprimido. Porque muitas vezes, as pessoas da universidade de teatro acham que o Teatro do Oprimido é algo mal feito, é um teatro de má qualidade. O que elas não entendem é que, o que importa no Teatro do Oprimido não é que tenham atores virtuosos, que tenha uma luz fantástica, etc. É exatamente uma formação estética produzida por todos, uma estética democrática. E o alcance desse método Teatro do Oprimido ainda não é reconhecido dentro das universidades brasileiras, mas certamente será. Eu acho que está começando a ter mais pesquisas, mais interesse. A gente está começando a perceber, que Teatro do Oprimido não são apenas os jogos, eles tem objetivos diferentes, eles tem um poder de transformação social muito grande, através do dispositivo teatral. E sobre a bibliografia. A maioria da bibliografia que eu tenho, eu consegui em encontros de Teatro do Oprimido. Nos seminários e encontros internacionais, no próprio CTO-Rio. A gente não acha livro de Teatro do Oprimido nas bibliotecas e livrarias comuns. Agora a gente pode também achar os livros pela internet, no estante virtual. Está melhorando esse acesso também. Mas a própria revista *Metáxis* e os livros que estão sendo lançados pelos pesquisadores, na maioria das vezes estão acessíveis em encontro de Teatro do Oprimido. Estamos em um processo de começar e entrar na universidade, começar a ter a bibliografia mais disponível e valorizar o que é brasileiro e valorizar o Augusto Boal, que foi embaixador de teatro, eleito pela UNESCO. Um dramaturgo, teatrólogo, diretor e criador que é tão reconhecido com tantos prêmios ao redor do mundo, que já deu aula na Sorbonne. Ele também ficou muito tempo na Europa. Eu também acho que ele ficou muito tempo exilado do Brasil, isso pode interferir com o nosso não-conhecimento de Teatro do Oprimido até agora. Mas, acho que vai melhorar.

**Isabel:** Sim. Eu falei com uma atriz de São Paulo que acha que com o Teatro do Oprimido foi criada uma nova linguagem teatral, que se foca nas relações humanas mesmo. Mais de outro lado, também acho notável que muitas pessoas das Artes Cênicas acham que o Teatro do Oprimido é mais uma ferramenta política de uma velha esquerda do que teatro, ou seja, do que uma verdadeira linguagem teatral.

**Gabriela Chiari:** Na verdade, quando existe esse questionamento se o Teatro do Oprimido é

teatro ou é dinâmica de grupo ou é ferramenta para solucionar problemas, estamos na ideia do teatro purista. O Teatro do Oprimido é basicamente teatro. As primeiras etapas do Teatro do Oprimido é a consciência do próprio corpo. Tudo começa com a expressão corporal. Não é um lugar de sentar e conversar sobre problemas. Tudo tem um ritmo teatral e o instrumento principal é o próprio corpo. Tanto que as etapas do Teatro do Oprimido são conhecer o próprio corpo, tornar o corpo expressivo, depois o teatro como linguagem e depois o teatro como discurso. Então, ele permeia as relações humanas, mas ele parte da teatralidade. Se fosse só discussão sobre problema, realmente não seria Teatro do Oprimido. Mas, se tiver consciência corporal, trabalho corporal, sensibilização corporal, desmecanização corporal. E desmecanizar o corpo é também desmecanizar o pensamento. Essa é uma ideia muito forte em relação à teatralidade no Teatro do Oprimido. Realmente, como ele é um dispositivo gerador de teatralidade muito rápido. As pessoas que fazem Teatro do Oprimido começam a fazer teatro rapidamente. É óbvio, que não vai ter uma qualidade aprimorada das Artes Cênicas. Então, quem está habituado a trabalhar muito a voz, o corpo, o realismo, o surrealismo nas áreas teatrais, ele vai achar que aquilo é um mau teatro. Mas, a possibilidade da produção estética por todas as pessoas tem uma potencialidade muito grande. E aí, se essa pessoa – como diz o Boal: todos somos artistas – se essa pessoa tiver o desejo de continuar com uma formação teatral e se tornar um grande ator, ela pode. Pode ser o primeiro contato teatral, aliás tem grandes atores que fazem Teatro do Oprimido e continuam sendo grandes atores. Então, eu acho que isso é um preconceito que parte de uma falta de entendimento desse teatro expandido, desse teatro performático e desse teatro democrático.

**Isabel:** Eu gostaria de fazer uma última pergunta. O que você acha da opinião, que – claro em relação aos tempos históricos – os Curingas da gerações mais antigas, que atuavam mais visivelmente no Teatro do Oprimido geralmente eram homens brancos? Você acha que isso pode ser afirmado e como você vê o Teatro do Oprimido hoje neste contexto?

**Gabriela Chiari:** O primeiro contato que eu tive com o Teatro do Oprimido foi no Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro e lá a maioria não era homens brancos. A primeira vez que eu fiz Teatro do Oprimido foi com o Licko Turle, que é um homem negro, o Flávio Sanctum a Claudia Simone a Helen Sarapeck, a Bárbara Santos o Geo Britto e depois com o Alessandro e com a Monique. Então, eu não concordo que no Teatro do Oprimido só homens brancos que eram diretores ou Curingas. Eu não concordo com essa informação. Eu sei que o Boal era um homem branco, privilegiado. Então, ele chegou até um grau de entendimento. Eu acho que ele era um homem muito aberto, mas é óbvio que ele não era mulher, não era um homem negro, nem um mulher negra. Eu acho que as pessoas que estão praticando Teatro do Oprimido podem e com certeza irão expandir e melhorar a qualidade do Teatro do Oprimido, porque têm as suas próprias histórias ali. Como o próprio Boal fala, a multiplicação é criativa. O método de Teatro do Oprimido não é uma receita de bolo, não tem que imitar e fazer igual. Eu acho, que tem que seguir as bases, que são a ética e a solidariedade e entender que a luta de um é a luta de todos. E eu acho que a variedade de pessoas no Teatro do Oprimido só enriquece o Método. A própria presença de mulheres fazendo Teatro do Oprimido, especialmente também mulheres negras – A gente fala que tem um feminismo e tem um feminismo da mulher negra, que é ainda mais abrangente, que são lugares que realmente a gente desconhece. Mas a gente está super aberto para conhecer mais e para lutar juntos, porque a gente luta por um mundo de ética, luta por um mundo de igualdade. A diversidade que tem sido praticada no Teatro do Oprimido – até onde eu posso perceber – só vai aumentar a qualidade e o alcance de lutas desse método. Então, em

relação aos Curingas que eu conheci, realmente tinha essa diversidade e agora, nessa nova fase do CTO-Rio, acredito que só vai crescer. Vai ser bom e vai nos ensinar, a gente não nasce com todas as informações que a gente gostaria de ter e só com a troca solidária de fato a gente vai entender as especificidades de todo mundo e assim a gente pode lutar por um mundo ético. Isso acontece dentro das Diferentonas, aqui no grupo de Teatro Legislativo de Belo Horizonte. Então, eu acho que o Teatro do Oprimido é um caminho de transformação social e artístico muito potente, que deve ser feito muito no Brasil, especialmente agora nesse momento de radicalização política. Acho que a gente tem que se unir, brasileiros, estrangeiros, todas as diversidades. Quanto mais Teatro do Oprimido melhor.

**Isabel:** Muito obrigada pela entrevista, Gabriela.

**ANA PAULA DORST (Atriz no grupo Teatro Faces, e professora de teatro na Escola Municipal de Teatro, Primavera do Leste/ MT)**

**Isabel:** Olá Ana, muito obrigada por podermos falar sobre a encenação de *O Voo sobre o Oceano*, que você realizou na sua cidade, Primavera do Leste. Para começarmos você poderia contar um pouco sobre a cidade e sua trajetória no teatro?

**Ana Dorst:** Claro, a cidade foi fundada em 1986. É uma cidade muito nova, tem quase minha idade, eu nasci aqui em 91. Meus pais vieram do Rio Grande do Sul com meu irmão mais velho em busca de emprego, daí eles ficaram aqui. Em Primavera a gente está rodeado por agricultores, por plantações de soja, algodão e milho. Era muito raro ter alguma coisa cultural em Primavera. Quando eu era adolescente não tinha nada para fazer. A gente ia para a escola e depois ficava pela rua no bairro de casa. Eu me alegro muito de ter participado do surgimento do teatro nesta cidade, eu estava na oitava série quando um jovem passou convidando os alunos para fazerem teatro. Daí a Rafaela, minha amiga que está até hoje comigo no grupo, me falou: 'Olha, se você for eu vou.' E eu disse: 'Então vamos, Rafa!' Começamos a fazer as aulas, os exercícios e começamos a entender o que seria um jogo teatral, foi prazeroso. Mas em um primeiro momento a intenção era passar tempo, sair de casa e fazer alguma coisa. Essa foi a minha primeira atividade cultural. A gente foi ensaiando e de repente a coisa foi ficando séria, até que aos 18 anos eu me vi dando aula para crianças num bairro um pouco mais afastado aqui da cidade. A gente ensaiava na escola em que eu estudava e no final de semana a gente ensaiava na praça que tinha no centro da cidade. O grupo O Teatro Faces surgiu assim. Tinha o nosso professor que era o Wanderson e quase 20 integrantes, todos adolescentes. Hoje o Wanderson é secretário de Cultura aqui da cidade. Então depois de um tempo nós falamos: Vamos tentar abrir uma turma! E deu certo, só que na época não havia recurso. Conseguimos na cidade o Ponto de Cultura que na época foi o primeiro passo para termos uma atividade teatral remunerada. Não centralizávamos lá as aulas de teatro, queríamos também ir para outros espaços, procurávamos parcerias com as escolas municipais. Em 2009 e 2010, estabelecemos uma parceria com a prefeitura de Primavera que resultou em um convênio para pagar mensalmente os salários dos professores que ensinam teatro naquela cidade. Só que muitos são contra e contestam dizendo que estão gastando dinheiro com isso não estão investindo na saúde. Até hoje a gente escuta.

**Isabel:** Então fazer teatro é um modo de resistir na cidade.

**Ana Dort:** E continua até hoje, é bem complexo! Em 2011 vem para a Primavera do Leste o curso de Licenciatura em Teatro da UNB [Universidade de Brasília]. Foi um curso semipresencial, onde uma vez por mês os professores vinham de Brasília aqui para a cidade. Fazíamos as aulas remotamente, as discussões eram feitas por fórum e transcritas por nós. Hoje está mais por vídeo chamada. O curso de Licenciatura em Teatro foi o primeiro em graduação teatral ofertado no estado do Mato Grosso. Foi muito importante receber este curso aqui para gente porque mostrou a força que o teatro tem em Primavera do Leste. Em 2015 o Wanderson conseguiu abrir a Secretaria de Cultura aqui na cidade. A Coordenação de Cultura desvinculou da Secretaria de Educação e agora tem o seu próprio espaço para fazer suas atividades e eventos.

**Isabel:** E é bom também ter a troca com grupos teatrais de outras cidades, não é? Realizando festivais e tudo

**Ana Dorst:** Até 2014 para assistirmos a outras peças de teatro tínhamos que sair de Primavera, senão assistíamos somente as nossas próprias criações teatrais. Em 2015 veio para Primavera do Leste um espetáculo de Florianópolis, daí começamos a procurar recursos para investir na ideia do festival Velha Joana, assim tínhamos a possibilidade de assistir uma variedade de espetáculos teatrais. Não precisaríamos nos deslocar para a capital ou para outra cidade um pouco mais distante para assistir a novas peças. A gente consegue, com recurso, trazer espetáculos do Brasil inteiro aqui para Primavera. É complicado porque todo ano é uma luta para se conseguir a verba para isto; tudo que é arrecadado tem que servir para manter o convênio da escola de teatro e o festival Velha Joana.

**Isabel:** Acho muito interessante o que você está falando, porque para mim parece que o surgimento do teatro na Primavera também tem a ver com uma outra perspectiva da cidade e dos cidadãos. Então o teatro é relacionado aos contextos sociais e pedagógicos.

**Ana Dorst:** Eu acho que as aulas de teatro da oitava série foram muito relacionadas a isso. Foi muito pelo caminho do contexto social, porque todos os adolescentes que fizeram parte eram de uma realidade muito parecida com a minha. Não tinham condições financeiras de pagar um cursinho, uma aula de inglês ou uma aula de dança, nada era gratuito. Acredito muito no teatro, nessa questão de transformar a pessoa, porque eu vim disso. Foi o teatro que me inspirou a busca pelo estudo. A escola de teatro foi meu primeiro emprego e continua sendo. Hoje coordeno vários adolescentes. Tem algo muito grande por trás de fazer teatro. Na escola do Centro Cultural tem quatro, cinco turmas. Nas turmas tem gente da classe alta, média e baixa, vai ter gente que não tem nada. Dentro de *O Voo Sobre o Oceano*, a peça que eu montei, eu tinha uma aluna que a mãe sempre trazia de carro para o ensaio. Mas eu tinha cinco alunos que vinham ensaiar de bicicleta do bairro Primavera que fica de 3 a 4 quilômetros daqui. Eles vinham do centro da cidade até a pista de skate, onde a gente ensaiou. Eles decidiram se manter firmes. Era o que eu fazia também em 2009, quando dava aula num bairro distante. Eu saía de bicicleta, dava aula de manhã, voltava para almoçar e, à tarde, retornava para as aulas. Digo porque me mudou sim, me mudou e acho que mudou muitas realidades de pessoas daqui. Eu vi várias crianças que hoje são jovens e que estão na faculdade fazendo um cursinho ou estudando por conta própria. Tem muita coisa para explorar e é um direito nosso estudar, ter um emprego bom e de gerar conhecimento para outras pessoas também.

**Isabel:** Daí em 2016 você introduziu o texto do *O Voo sobre o Oceano*. Como foi o processo? Os alunos gostaram da ideia de montar este texto?

**Ana Dorst:** A ideia sempre é de trazer para discussão o que nós vamos montar. E em 2014 eu assisti um espetáculo chamado Baden Baden, sob direção do professor Vicente Concílio da UDESC [Universidade do Estado de Santa Catarina], foi incrível. Quando eu assisti me perguntei: 'Será que eu consigo montar Brecht? Eu acho que não, isso é uma coisa muito absurda!' Era isso mesmo que passava na minha cabeça. Mas o tempo passou e fui pesquisando na internet textos para montagem e vi *O Voo sobre o Oceano*. Foi o primeiro contato que tive com o texto e então resolvi levá-lo para leitura no próximo ensaio. Nos primeiros ensaios só lemos o texto e eles gostaram da ideia de serem aviadores. Chamou muito a atenção deles essa palavra aviadores. Assim foram pesquisar imagens e gostaram mais e mais. Outra coisa que eles me relataram era a dificuldade com as palavras. Eles falavam: Nossa professora tem umas palavras aqui meio difíceis de falar. Então eu disse: 'Olha, a gente tem computadores aqui perto,

alguns aí tem celular, então podem pesquisar o significado dessas palavras que vocês não sabem.' E eles foram fazendo essas pesquisas; teve até uma aluna que trouxe uma lista com significados.

**Isabel:** Que legal que eles mesmo foram procurar e aprender juntos.

**Ana Dorst:** A princípio eu não sabia muito o que era a peça didática de Brecht. A gente foi para a prática! Só que na Primavera nós não temos um teatro, a gente não tem um espaço adequado para as apresentações. Então adaptamos nosso espaço de ensaio no Centro Cultural. A gente pintou de preto, colocamos uma cortina ali, umas treliças para colocar a iluminação e tudo mais. Mas como esse espaço é pequeno e a gente gosta de trabalhar com uma quantidade grande de alunos em cena, a gente começou a investigar outros lugares. Então, antes do Vão acontecer na pista de skate, já existiam espetáculos teatrais em bairros, casas abandonadas, na piscina ou na rua. Nos primeiros ensaios do *Voo* dentro do espaço, eu até montei uma estrutura de metal de um antigo espetáculo.

**Isabel:** Então, primeiramente vocês trabalharam com a ideia de ficar dentro do Centro Cultural.

**Ana Dorst:** É isso mesmo, trabalhamos com essa ideia. Fizemos ali umas duas, três semanas, e não vinha outra ideia. Daí eu disse para eles: 'Vamos para um espaço alternativo.' A gente começou a olhar pela cidade. Um certo dia eu estava fazendo o trajeto do Centro Cultural para minha casa e toda vez eu passava próximo à uma pista de skate, então eu levei para os alunos a ideia de usarmos a pista e eles ficaram muito empolgados com isso. Eu falei: Gente, será que vai dar certo? Lá tem um movimento muito grande, são outras pessoas que ocupam o espaço e tudo mais. Vocês são menores de idade... E eles falaram: 'Professora, a gente dá o nosso jeito.' Também o sol daqui é muito quente, mas a gente não pode ensaiar à noite porque o movimento de skatistas é muito grande. Daí a gente estabeleceu um horário das 15h00 às 17h00. Todos nós começamos a nos encontrar na pista de skate, mas depois tivemos um elemento cênico, um carrinho de supermercado. Assim tivemos que dividir a equipe: 'Cada ensaio um grupinho vai lá no Centro Cultural buscar o carrinho.' Eu fui pedir liberação para uma pessoa da pista de skate, que era o cabeça e que conseguia conversar com todos os skatistas. Deu super certo, era sempre livre e quando começava a encher a gente parava, se reunia e juntava as coisas. Mesmo a gente estando em cena, eles passavam por nós e nunca aconteceu nenhum acidente. A coisa mais linda que vi naquela pista de skate, que eu nunca consegui reproduzir, foi aquele momento em que um skatista passou por cima da sonoplasta que estava em um dos lugares mais altos da pista de skate.

**Isabel:** E como foi o processo de ensaio? Foi você que levou as ideias ou vocês construíram juntos?

**Ana Dorst:** A divisão de personagens foi uma decisão minha. Coloquei quatro meninas para fazer os aviadores e o restante ia ser rádio, fazia o coro com todos ou às vezes com uma parte. Mas muito do que a gente construiu foi coletivamente e lá na pista de skate. Tanto eles como eu trazíamos ideias e nós testávamos todas. Eu tenho uma pira muito grande também com circo e daí fizemos experimentos com um tecido acrobático. A gente amarrou o tecido em uma das rampas, nós conseguimos fazer uma cena a partir da improvisação, essa cena é muito legal porque tem muita tensão. Procuramos uma estratégia para que o texto saísse do papel e eles

conseguiram se movimentar para dar a ideia de ventania; era o vento que ia derrubar os aviadores. Os aviadores que eram quatro meninas tinham que explorar a cena, mas as quatro não cabiam dentro de um carrinho de supermercado. Eu disse: 'Vocês decidem como que vocês vão fazer.' Daí elas trocavam, as que estavam fora do carrinho entravam para dentro. Era muito livre para todos decidirem o que seria melhor para a cena. O coro que eu direcionava um pouco: 'Vamos tentar encaixar melhor, tem muito espaço entre vocês, vamos tentar se entrelaçar mais.'

**Isabel:** E vocês também traziam um lado humorístico, não é?

**Ana Dorst:** Uma das aviadoras, que é a Camila, sempre se destacou na comédia. Era muito legal ver ela pegando um texto simples e às vezes transformando numa piada. É dela própria e a gente investiu nisso; ela pegou o texto e transformou.

**Isabel:** E na batalha de Hip Hop vocês transformaram o texto também.

**Ana Dorst:** Em 2016, na pista de skate estava um movimento muito legal, onde semanalmente tinha encontros dos jovens para fazerem batalhas de rimas. Eles levavam a caixa de som e o microfone. Então, se a gente passasse ali por perto, podia ouvi-los batalhando. Uma das aviadoras, a Raquel, tinha amigos skatistas que batalhavam nas rimas. E, no meio do ensaio, a gente se deparou com a cena ideologia e pensamos em como fazer isso. A gente já tinha trazido elementos do skate e do espaço: Vamos pegar a batalha de rimas. A gente já tinha trazido o *break*, porque uma das aviadoras, a Gabriela, fazia aulas de *break*. A Camila da comédia, a Raquel gostava do ambiente do skate, a Gabriela do *break* e a Bruna era a mais neutra. Então a gente fez a batalha de rimas com a caixa de som e o microfone. Pensei, vai casar-se muito bem nessa cena! Falar esse texto com microfone dá uma ênfase um pouco maior, o que é bem importante. Foi nesse caminho que a gente foi trazendo as linguagens da pista de skate para dentro do espetáculo. Até então, eu não sabia que a gente podia modificar a peça didática de Brecht, pois eu não tinha me aprofundado nos estudos da peça didática. Fomos investigar e só depois que eu fui descobrir, nossa, a gente conseguiu atualizar algo que Brecht já pedia lá. Eu tive muita dificuldade em alterar os nomes dos países, porque o aviador sai de Nova Iorque para Paris e no começo eu gostaria muito de mudar isso, trazer mais os nomes da região do Mato Grosso ou mesmo aqui do Brasil, fazer uma outra viagem. Mas eu falei: 'Não, eu acho que eu não vou encarar isso agora.' Modificamos o texto de Brecht a partir dos elementos que a gente tem aqui, do *break* e do *Hip Hop*.

**Isabel:** Quer dizer que vocês modificaram intuitivamente o texto como material que pode ser usado mesmo. Brecht fala muito de usar material e fazer algo novo. Eu queria saber se vocês também discutiram o texto em relação ao seu conteúdo ou se vocês focaram mais na encenação mesmo?

**Ana Dorst:** Eram poucas as vezes que a gente discutiu, hoje penso que eu preciso pontuar melhor nessa questão e debates sobre aquilo que está acontecendo no texto. Em 2020 eu montei uma leitura dramatizada em formato online com o texto do *Aquele que Diz Sim, aquele que Diz Não*. Aí foi um momento de começar a discutir o texto. Então como na montagem do *Voo* eu estava amadurecendo enquanto professora, a encenação foi uma aprendizagem para mim também. Acho que a aprendizagem dos alunos foi o trabalho em grupo no coletivo. Todo final de ensaio a gente sentava e discutia sobre o processo daquele momento, o que havia acontecido

no ensaio e o que precisava melhorar. O processo de aprendizagem deles com esse espetáculo foi olhar para o outro. Olhar também para o outro que ocupa aquele espaço há muito mais tempo que eles.

**Isabel:** Vocês fizeram duas versões do espetáculo. Na primeira versão o público ficou em um lugar e na segunda vocês queriam deslocar o público. Você poderia falar sobre a relação com o público nesta segunda encenação?

**Ana Dorst:** Essa foi uma das principais mudanças do *Voo Sobre o Oceano* de 2016 para 2017. Em 2016 eu fiquei com receio de utilizar por completo o espaço da pista de skate, porque eu estava com receio de atrapalhar os skatistas e de gerar algum conflito. Em 2016 eu trouxe aquela ideia de um palco italiano onde o público fica na frente dos atores. Mas não era aquilo ainda; me limitou muito. Em 2017 mandei a proposta do projeto de pesquisa do mestrado com *O Voo Sobre o Oceano* do ano de 2016. A partir daí eu comecei a investigar o que é realmente uma peça didática. Em 2017 eu comecei a ler sobre Brecht, isso foi muito interessante, eu já vinha elaborando algumas coisas. Aí eu já estava decidida: Eu vou utilizar essa pista de skate inteira! Novamente conversei com os skatistas, os ensaios eram no mesmo horário. Só que eu tive um problema, como eu passei no mestrado, eu não tinha muito tempo de ensaio com eles, então eles ensaiavam sozinhos. E eu me organizei e vim de Florianópolis para cá passar mais ou menos um mês. Aí eu tive que pegar firme com eles e falei: Agora está na hora de mudar! A principal mudança foi alterar a rota das aviadoras, elas utilizaram a pista inteira. Eu queria que o público as seguisse, isso foi uma decisão minha. Então o público vai experimentar toda essa pista de skate.

**Isabel:** E é legal porque os skatistas também usam o espaço durante o espetáculo e fazem parte do momento.

**Ana Dorst:** Isso não foi combinado, deixei muito aberto para eles. Antes da apresentação eu conversei com eles: 'Vocês fiquem à vontade, podem assistir ao espetáculo, podem andar, podem continuar treinando no espaço de vocês. A gente está aqui por um momento, logo mais a gente está indo.' Mas a ideia era o público experimentar essa trajetória dos aviadores que embarcaram. Então, era o público seguindo os atores, vivendo aquele espaço, porque tinham obstáculos. Eles tinham de subir uma rampa para poder sentar em cima de uma das partes da pista de skate e depois tinham que descer. Então uns escorregavam por uma das rampas, outros desciam uma escada e alguns pulavam.

**Isabel:** E o que o público achou disso? Eles:as achavam estranho que eles:as tinham de se deslocar?

**Ana Dorst:** Tinha gente que optou por não fazer esse percurso e ficou no lugar de 2016. Então, infelizmente, eles perderam quase metade do espetáculo, mas é uma decisão. A gente convidou. Outros assistiram de uma outra parte. Essa questão de escorregar a rampa também foi muito legal, porque eles estavam vivenciando aquilo: Eu nunca escorreguei por uma rampa de pista de skate, vou escorregar agora. A maior parte do público aceitou passar por todos esses obstáculos e fazer esse percurso que agradou bastante.

**Isabel:** É interessante, porque dessa forma o público está fazendo parte da encenação mesmo.

**Ana Dorst:** E o percurso deu super certo, eu estava bem preocupada se iria dar certo ou não. Daí foi o primeiro espetáculo que eu montei e do qual me ausentei da parte técnica; da sonoplastia, da iluminação. Pois me dediquei em cuidar do público. Percorri com eles observando a cena e ficando atenta ao público, porque isto era um risco que se corria. Não tinha uma escada com corrimão, com degrau bem espaçado, não era um espaço acessível. Tinham pessoas de 50, 60 anos, tinham jovens. Era a minha função ajudar o público a percorrer, mas eram os atores que conduziam.

**Isabel:** Você falou que você se afastou da técnica, mas tinha iluminação e sonoplastia.

**Ana Dorst:** Tinha. Mas nos outros espetáculos que eu construí dentro da escola de teatro com os alunos, eu sempre manipulava a sonoplastia eletrônica ou estava na mesa de luz mexendo na iluminação. Como ali não tinha mesa de luz, a gente só colocou alguns refletores direcionados aos atores. Também não fiz a sonoplastia, coloquei a Amanda, que é DJ, para fazê-lo. Ela fazia as pesquisas das músicas junto com os alunos, conversava com eles sobre qual música poderia colocar nos momentos.

**Isabel:** Muito obrigada Ana, por contar sobre essa experiência.

**Ana Dorst:** Obrigada, Isa. Ciao.

**EVA GLORIA (Integrante do espaço de Teatro do Oprimido KURINGA, Berlim/Alemanha)**

**Isabel:** Olá Eva, obrigada por ter achado um tempo para falar comigo. Poderia me contar primeiro como você chegou ao KURINGA?

**Eva Gloria:** Eu conheci KURINGA por meio do grupo Ma(g)dalena-Berlin. Uma amiga me disse: 'Eva, você tem que conhecer o meu grupo de teatro.' E aí eu fui aos ensaios. Ensaiamos uma vez, na segunda já subimos ao palco. Junto com a Bárbara eu fiz o som, ou seja, a trilha sonora. Isso foi uma experiência muito legal e assim eu cheguei ao teatro dos oprimidos feminista o Teatro das Oprimidas, isso foi em 2012. Depois fiz o curso de qualificação por dois anos. No primeiro ano tive várias experiências, éramos cerca de 20 pessoas, e na segunda parte tinha umas oito ou dez pessoas, trabalhamos de forma mais concreta e tivemos trocas sobre os desafios.

**Isabel:** E agora o que você faz na KURINGA?

**Eva Gloria:** Eu faço um pouco de tudo, trato da comunicação, conduzo oficinas, procuro financiamento de projetos. Sou a única empregada permanente.

**Isabel:** Pode me falar sobre a estrutura ou organização da KURINGA em geral? Que grupos tem aqui?

**Eva Gloria:** KURINGA tem um curso de qualificação, conduzido por Bárbara Santos e Till Baumann. Também tem uma oficina sobre o teatro invisível e tem grupos que usam a sala para ensaiar. Tem um grupo de mulheres, o Ma(g)dalena-Berlin, teatro feminista. Depois tem o Sabotage Collective, um grupo misto com foco no ativismo político, temos também o Masculinities Lab, feitos por homens, que com sua condição de privilegiados, tem o grande desafio de fazer teatro dos oprimidos. Também tem o grupo Berlim, um grupo brasileiro-alemão. E o

**EVA GLORIA (KURINGA, Berlin)**

**Isabel:** Hallo Eva, vielen Dank, dass du dir Zeit nimmst mit mir zu sprechen. Kannst du zuerst erzählen, wie du zu KURINGA gekommen bist?

**Eva Gloria:** Ich habe KURINGA durch Ma(g)dalena-Berlin kennen gelernt. Eine Freundin hat gesagt: ‚Eva, du musst meine Theatergruppe kennenlernen.‘ Und dann bin ich zu den Proben gegangen. Wir haben einmal geprobt und das zweite Mal waren wir schon auf der Bühne. Ich habe mit Bárbara den Ton, also den Soundtrack gemacht. Das war eine tolle Erfahrung und so bin ich zum feministischen Theater der Unterdrückten gekommen, das war 2012. Dann habe ich für zwei Jahre den Qualifizierungskurs gemacht. Im ersten Jahr macht man mehrere Erfahrungen, da waren circa 20 Leute dabei und im zweiten Teil, da waren dann vielleicht acht oder zehn Leute dabei, haben wir konkreter gearbeitet und uns über Herausforderungen ausgetauscht.

**Isabel:** Und was machst du jetzt bei KURINGA?

**Eva Gloria:** Ich mache ein bisschen alles. Ich kümmere mich um die Kommunikation, ich leite Workshops, ich suche Projektförderungen. Ich bin die einzige feste Mitarbeiterin.

**Isabel:** Kannst du allgemein zu der Struktur oder Organisation von KURINGA etwas sagen? Welche Gruppen gibt es hier?

**Eva Gloria:** KURINGA hat den Qualifizierungskurs, den Bárbara Santos und Till Baumann anleiten. Es gibt auch einen Workshop zum Unsichtbaren Theater und es gibt Gruppen, die den Raum zum Proben nutzen. Es gibt die Frauengruppe, Ma(g)dalena-Berlin, also das feministische Theater. Dann gibt es das Sabotage Collective, das ist eine gemischte Gruppe, mit Fokus auf politischen Aktivismus. Und wir haben das Masculinities Lab, sie haben die große Herausforderung, als privilegierte Menschen Theater der Unterdrückten zu machen. Es gibt noch eine Gruppe, die 'Brelin' heißt das ist eine brasilianisch-deutsche Gruppe. Und die Gruppe 'Wir sind hier' beschäftigt sich mit dem Thema Antiziganismus, also mit Rassismus gegen Sinti und Roma.

grupo *Wir sind hier* que trabalha com o tema do anticiganismo, o racismo contra os grupos étnicos Sinti e Roma.

**Isabel:** Então tem os diferentes grupos que usam a sala, tem os cursos, as oficinas e os festivais?

**Eva Gloria:** Sim, mas este ano não vai ter o festival, porque nos últimos anos já fizemos sem financiamento e estamos cansados disso. Também haverá encontros na América Latina e não queremos competir com eles. Estamos tentando receber financiamentos para o ano que vem. Não recebemos financiamento institucional e isso também é um grande problema.

**Isabel:** Estou também interessada concretamente nos projetos de teatro fórum e achei interessantíssima a peça *Hotel Europa*. Pode me falar dela?

**Eva Gloria:** Eu não participei do processo, só assisti uma apresentação na Grécia. Foi massa, ali eles atuaram na rua. Na época da crise econômica, o tema era muito atual. Não lembro bem quais foram as intervenções, mas participaram muitas pessoas.

**Isabel:** Em 2022 KURINGA também fez uma peça de teatro fórum chamada *Neighbours*. Como foi elaborada essa peça?

**Eva Gloria:** Cerca de 30 pessoas participaram do processo. A formação era composta por participantes do curso de qualificação e as pessoas que pertenciam à comunidade KURINGA. O Teatro-Jornal já estava sendo utilizado no curso de qualificação e, quando as outras pessoas se juntaram a eles, conversaram sobre os possíveis temas. A guerra era uma grande questão ou: como ainda podemos viver em uma democracia onde as correntes de direita estão se tornando tão fortes?

**Isabel:** Que história é contada nessa peça?

**Isabel:** Es gibt also die einzelnen Gruppen, die den Raum nutzen und es gibt diese Kurse, Workshops und auch Festivals.

**Eva Gloria:** Ja, aber dieses Jahr machen wir das Festival nicht, weil wir es schon viele Jahre ohne Förderung gemacht haben und jetzt sind wir müde. Außerdem gibt es auch Treffen in Lateinamerika und wir wollen ihnen keine Konkurrenz machen. Wir versuchen eine Förderung für nächstes Jahr zu bekommen. Wir sind nicht institutionell gefördert und das ist auch ein großes Problem

**Isabel:** Ich interessiere mich auch konkret für Forumtheater Projekte und finde das Stück *Hotel Europa* interessant. Kannst du mir etwas dazu erzählen?

**Eva Gloria:** Ich war nicht bei dem Prozess dabei, ich habe nur eine Aufführung in Griechenland gesehen. Das war toll, da haben sie auf der Straße gespielt. Das war zur Zeit der Finanzkrise und da war das Thema sehr aktuell. Ich erinnere mich nicht genau an die Interventionen, aber es haben viele Leute mitgemacht.

**Isabel:** 2022 hat KURINGA ja auch ein Forumtheaterstück mit dem Titel *Neighbours* gemacht. Wie wurde das Stück erarbeitet?

**Eva Gloria:** Da haben circa 30 Leute mitgemacht. Das waren die Teilnehmer und Teilnehmerinnen aus dem Qualifizierungskurs, plus die Leute, die zur KURINGA Community gehören. Im Qualifizierungskurs wurde schon mit Zeitungstheater gearbeitet und als die anderen Leute dazu gekommen sind, haben sie sich über mögliche Themen unterhalten. Der Krieg war eine große Frage oder: Wie können wir noch in einer Demokratie leben in der die rechten Strömungen so stark werden?

**Isabel:** Welche Geschichte erzählt das Stück?

**Eva Gloria:** Das Stück hat sich auch immer weiterentwickelt. Wir machen Dramaturgie Workshops nach der ersten Präsentation und überlegen was noch fehlt. Wie können wir das Stück verbessern? Das Stück beginnt mit ein paar Leuten, die alleine sind. Diese Leute gehen langsam in Kontakt mit den anderen. Dann kommen die Farben und sie tanzen in verschiedenen Rhythmen und es gibt einen Konflikt. Sie mischen sich etwas, aber irgendwie

**Eva Gloria:** A peça começa com algumas pessoas que estão sozinhas. Essas pessoas vão entrando devagarinho em contato umas com as outras. Aí entram as cores e dançam em ritmos diferentes e logo tem um conflito. Se misturam um pouco e se distanciam. Uma das cores entra em comunicação com uma outra cor, mas isso não é tolerado. E tem um grupo de caixas de papelão que prefere não se envolver. Depois desse primeiro conflito vem o plástico com a música que foi criada no curso de qualificação trabalhando com o teatro jornal: '*Go ahead and hate your neighbours, go ahead and cheat your friend ...*' O ritmo fica no ouvido.

**Isabel:** Bom, é um forte contraste entre o lindo ritmo e a letra dura.

**Eva Gloria:** É, mas isso acontece muito nas músicas em geral. Você fica encantada com o ritmo e nem pensa mais sobre a letra. Então, chega o plástico e as pessoas ficam fascinadas e cantam junto. Eles adotam o plástico e deixam as cores. Mas também, tem pessoas que falam: 'O que está acontecendo aqui?' Essas entram na resistência. Também tem mais um drama, é um pouco como uma história de amor, porque no início tem duas cores que se encontram, mas uma delas vai com o plástico e a outra entra na resistência. As pessoas que ficam na resistência são presas e vão para o lado de trás do palco, onde não podem ser vistas. Depois elas voltam mais uma vez para frente e é aí que o público é questionado.

**Isabel:** Nessas exposições, por exemplo no teatro Uferstudios, o público já conhecia o teatro fórum?

**Eva Gloria:** Tinham pessoas que já o conheciam, mas também outras que não sabiam o que era o teatro fórum. A peça foi apresentada duas vezes no teatro Uferstudios e no teatro Grüner Salon e no teatro ACUD Theater. Foram apresentações muito interessantes. Já faz uns quatro ou cinco anos que KURINGA faz intervenções coletivas. No teatro fórum clássico geralmente entra

auch nicht. Eine der Farben tritt mit einer anderen Farbe in Kommunikation was aber nicht toleriert wird. Und es gibt eine Gruppe mit Kisten aus Pappe, die sich eher nicht einmischen wollen. Nach diesem ersten Konflikt kommt das Plastik mit dem Lied, dass im Qualifizierungskurs aus der Arbeit mit dem Zeitungstheater entstanden ist: *Go ahead and hate your neighbours, go ahead and cheat your friend...* Der Rhythmus dazu ist wie ein Ohrwurm.

**Isabel:** Also es ist ein starker Kontrast zwischen dem schönen Rhythmus und dem harten Text.

**Eva Gloria:** Ja, aber das passiert ja allgemein viel in Liedern. Man ist fasziniert vom Rhythmus und denkt nicht mehr über den Text nach. Also, das Plastik kommt und die Leute sind fasziniert und sie singen mit. Sie übernehmen das Plastik und legen ihre Farben ab. Aber es gibt auch Leute, die sagen: Was ist hier los? Sie machen den Widerstand. Es gibt auch ein weiteres Drama, es ist ein bisschen wie eine Liebesgeschichte, weil sich am Anfang zwei Farben finden, aber eine von ihnen geht in das Plastik und die andere geht in den Widerstand. Die Leute, die den Widerstand machen, müssen ins Gefängnis und gehen nach hinten auf der Bühne, wo man sie nicht mehr sehen kann. Dann kommen sie noch einmal nach vorne, und das ist die Situation, in der das Publikum gefragt wird.

**Isabel:** Kannte das Publikum bei den Auftritten, zum Beispiel in den Uferstudios, schon Forumtheater?

**Eva Gloria:** Es gab Leute, die es schon kannten, aber auch welche die nicht wussten, was Forumtheater ist. Das Stück wurde zweimal in den Uferstudios und im Grünen Salon und im ACUD Theater aufgeführt. Das waren spannende Aufführungen. Seit ca. vier oder fünf Jahren macht KURINGA kollektive Interventionen. Im klassischen Forumtheater gibt es nur einen Menschen, der eine Situation verändert. Auf dem Forumtheater Festival 'Aesthetics of Solidarity' haben wir mit den kollektiven Interventionen angefangen. Die Gesellschaft fördert Individualität, das merken wir auch hier in Berlin. Aber es ist nicht nur die deutsche Gesellschaft, der Kapitalismus und der Neoliberalismus bringt uns alle auf diesen Weg. Also, dass ein Held oder eine Heldin kommt und die ganze Situation verändern kann, das ist eigentlich nicht möglich. Das kann vielleicht im Film passieren, aber mit

uma pessoa no lugar do oprimido para tentar mudar a situação. No festival de Teatro-Fórum Aesthetics of Solidarity começamos com as intervenções coletivas. A sociedade promove a individualidade, isso também dá para se perceber aqui em Berlim. Mas não é só na Alemanha, o capitalismo e o neoliberalismo conduzem todos nós por esse caminho. Espera-se que venha um herói ou uma heroína e possa mudar toda a situação, isso na verdade não é possível. Talvez isso possa acontecer num filme, mas no teatro que fazemos a nossa meta é achar uma alternativa por meio de uma intervenção, que também pode ser implementada na rua ou no cotidiano, na vida real. Nossa grande motivação é de achar um caminho que funcione também no nosso ativismo ou no dia a dia. Por isso começamos com as intervenções coletivas. Pedimos ao público para formar pequenos grupos e assim junto com desconhecidos que casualmente estão no teatro, as pessoas têm que encontrar uma estratégia. Uma coisa que eu gosto do teatro fórum é que não tem certo e errado, quando fazemos algo pode ter mais sucesso ou menos, mas sempre vai ser algo e debatemos sobre isso. O público conversa sobre a questão levantada e se um grupo não teve nenhuma ideia na hora, depois pode reagir. Uma intervenção é uma ideia, uma provocação e disso pode haver uma reação.

**Isabel:** E as pessoas queriam participar do fórum?

**Eva Gloria:** Sim, eu acho que na intervenção coletiva é mais fácil para as pessoas subirem ao palco.

**Isabel:** E o público conversa e discute antes de subir ao palco?

**Eva Gloria:** Sim, primeiro falam um pouco, mas a ideia não é que as pessoas fiquem sentadas e pensando, mas que levem as reações ao corpo todo.

**Isabel:** E teve uma pessoa que ficou em função da Curinga?

dem Theater, das wir machen, ist es unser Ziel durch eine Intervention eine Alternative zu finden, die man auch auf die Straße oder in den Alltag bringen kann. Unsere große Motivation ist es, einen Weg zu finden den wir auch in unserem Aktivismus und in unserem Alltag nutzen können. Deshalb haben wir mit den kollektiven Interventionen angefangen. Wir bitten das Publikum kleine Kreise zu bilden und die Leute müssen gemeinsam mit anderen Leuten, die sie nicht kennen und zufällig im Theater treffen, eine Strategie finden. Was ich auch am Forumtheater mag ist, dass es keine Fehler gibt. Wenn wir etwas machen, kann es Erfolgreich sein oder auch weniger Erfolgreich, aber es ist etwas. Das Publikum kann darüber reden und auch wenn eine Gruppe vorher keine Idee hatte kann sie darauf reagieren. Eine Intervention ist eine Idee, oder eine Provokation, sie kann eine Reaktion provozieren.

**Isabel:** Hatten alle Lust sich am Forum zu beteiligen?

**Eva Gloria:** Ja, ich denke mit den kollektiven Interventionen ist es einfacher, dass die Leute auf die Bühne gehen.

**Isabel:** Das Publikum redet untereinander und bespricht sich erst bevor es auf die Bühne kommt?

**Eva Gloria:** Ja, zuerst redet man ein bisschen, aber die Leute sollen nicht auf den Stühlen bleiben und nur denken, sondern den ganzen Körper mitnehmen.

**Isabel:** Es hat dann auch eine Person die Curinga Funktion übernommen?

**Eva Gloria:** Ja, die Curinga bei *Neighbours* war Bárbara.

**Isabel:** In dem Stück gibt es keinen Dialog durch Sprache, sondern über Rhythmus und Bewegung und Gesten?

**Eva Gloria:** Es gibt nur ein paar Sätze. Einer sagt: Aber Leute, was ist hier los? Und das Plastik sagt: Wir sind was wir brauchen, es gibt nur eine Wahrheit und wir haben diese Wahrheit. Das Stück ist sehr abstrakt.

**Isabel:** Hat das Publikum die Interventionen mit oder ohne Sprache gemacht und waren die

**Eva Gloria:** Teve, a Curinga em *Neighbours* foi a Bárbara.

**Isabel:** Nessa peça não tem um diálogo falado e sim com ritmo, movimento e gestos?

**Eva Gloria:** Tem só algumas poucas frases. Um diz: Mas gente, o que está acontecendo aqui? E o plástico diz: Somos aquilo que precisamos, tem apenas uma verdade e essa verdade está conosco. É uma peça muito abstrata.

**Isabel:** E o público fez as intervenções com ou sem falar? E as intervenções foram diferentes em cada exibição?

**Eva Gloria:** Às vezes falando, às vezes sem falar. O público tenta entrar em uma linguagem estética também. Trabalharam muito com o ritmo, e quando chega o plástico tem a música e a letra que é tão feia. E o público trabalha muito com isso e muda as palavras: '*Go ahead and love your neighbour, go ahead and hug a friend ...*' Nas intervenções coletivas sempre acontecem muitas coisas ao mesmo tempo no palco. Numa intervenção a pessoa do plástico foi presa com o violão, de modo que não se ouvia mais. E um outro grupo distraiu as pessoas do plástico, de modo que o seu foco foi para um outro lugar. Numa das intervenções já intervieram antes na história, quer dizer, antes de chegar o plástico. O legal no Teatro-Fórum é que sempre há algo novo. Além disso, a peça evoluiu. Na última apresentação, o conflito foi colocado de forma mais clara e houve diferentes momentos em que as pessoas puderam fazer intervenções. Houve pessoas que assistiram à peça várias vezes e trouxeram amigas quando voltaram. É bom que elas tenham percebido que a peça não se repete. É um convite ao público para criar algo novo. Um grupo também tocou e dançou no mesmo ritmo com todo o público. Então, você pode perguntar: é realmente o que queremos, que corramos todos no mesmo ritmo? Acho que um fórum de sucesso é quando as pessoas vão para casa

Intervenções bei den Aufführungen immer unterschiedlich?

**Eva Gloria:** Manchmal ohne Sprache, manchmal mit Sprache. Das Publikum versucht auch mehr in die ästhetische Sprache zu gehen. Sie haben viel mit Rhythmus gemacht und wenn das Plastik kommt, gibt es die Musik und den Text, der so hässlich ist. Und das Publikum nutzt das viel und verändert die Wörter: *Go ahead and love your neighbour, go ahead and hug a friend...*

Bei den kollektiven Interventionen passieren auch immer viele Dinge gleichzeitig auf der Bühne. Bei einer Intervention wurde die Person aus dem Plastik mit der Gitarre weggesperrt, sodass man sie nicht mehr gehört hat. Und eine andere Gruppe hat die Personen aus dem Plastik so abgelenkt, dass ihr Fokus woanders lag. Bei einer Intervention haben sie schon früher in der Geschichte interveniert, also bevor das Plastik kam. Was beim Forumtheater auch schön ist, dass es jedes Mal etwas Neues ist. Und auch das Stück hat sich ja weiterentwickelt. Bei der letzten Aufführung war der Konflikt klarer herausgestellt und es gab verschiedene Momente, in denen die Leute Interventionen machen konnten. Es gab auch Leute, die sich das Stück mehrmals angesehen haben und beim zweiten Mal Freunde mitgebracht haben. Es ist schön, dass sie gemerkt haben, dass sich das Stück nicht wiederholt. Es ist auch eine Einladung an das Publikum etwas Neues zu kreieren. Eine Gruppe hat auch mit dem ganzen Publikum im gleichen Rhythmus gespielt und getanzt. Aber da konnte man dann auch fragen: Ist das wirklich was wir wollen, dass wir alle im gleichen Rhythmus laufen? Ich denke ein erfolgreiches Forum ist, wenn die Leute mit Fragen nach Hause gehen. Wir können schon auch Antworten finden, aber es gibt nicht nur eine Wahrheit. Diesen August haben wir kein Festival, aber wir möchten das Stück noch einmal spielen und mit Vereinen und Aktivisten, die sich mit dem Thema beschäftigen, gemeinsam konkrete Strategien für die Realität überlegen.

**Isabel:** Das Schöne bei Stücken, die abstrakt sind, ist auch, dass sie universeller sind. Natürlich gibt es ein konkretes Thema, aber die Arbeit damit ist universell.

**Eva Gloria:** Ja, während des Forums ist es auch konkret und wir teilen unsere Gedanken, aber was wir mit nach Hause nehmen ist individuell. Als wir im ACUD Theater gespielt haben waren viele Leute aus der brasilianischen Community da, und

com perguntas. Também podemos encontrar respostas, mas não há apenas uma verdade. Este agosto não teremos o festival, mas queremos voltar a exibir essa peça e junto com associações e ativistas que trabalham com o tema, pensar em estratégias concretas para agir na realidade.

**Isabel:** O bom de peças abstratas é que também são mais universais. Claro que tem um tema concreto, mas o conceito é universal.

**Eva Gloria:** Certo, durante o fórum também existe essa concretude e trocamos nossos pensamentos, mas o que cada um leva para casa é individual. Quando exibimos no teatro ACUD Theater tinham muitas pessoas da comunidade brasileira e elas evidentemente relacionaram a peça com a situação no Brasil. Para mim foi a história do colonialismo, foi tirada muita coisa e apenas foi dado ódio. Para mim fica a pergunta: 'Como podemos permanecer com nossas especificidades e estar juntos ao mesmo tempo? Como podemos nos conectar e nos defender contra o plástico, quem quer nos dividir?'

**Isabel:** E aí as imagens também são muito interessantes, as do teatro fórum e aquelas com as quais podemos relacionar alguma coisa.

**Eva Gloria:** Por isso penso que o Teatro-Fórum é tão forte. Você pode ler tanta teoria, mas quando comecei com as Madalena-Berlin e comecei a me dedicar ao feminismo, o teatro mudou a minha vida e o meu pensar. No teatro você é inteira com o seu corpo e a sua voz, você trabalha num outro nível. Não é só sobre o racional, mas também sobre as emoções.

**Isabel:** Ainda está com Ma(g)dalena-Berlin?

**Eva Gloria:** Sim, M(ag)dalena-Berlin faz parte da rede internacional e em novembro de 2022 fomos visitar nossas colegas na Guiné Bissau fazendo uma oficina de uma semana. Fomos mais de 50 mulheres, fazendo o teatro

sie haben das Stück natürlich auf die Situation in Brasilien bezogen. Für mich war es die Geschichte des Kolonialismus, es wurde viel genommen und nur Hass gegeben. Die Frage für mich ist: Wie können wir unterschiedlich bleiben, aber trotzdem zusammen sein? Wie können wir uns vernetzen und uns gegen das Plastik wehren, das alle trennen möchte?

**Isabel:** Das sind ja dann auch immer spannende Bilder, die im Forumtheater und mit denen man etwas verbinden kann.

**Eva Gloria:** Ja, und deswegen denke ich, dass das Forumtheater so stark ist. Man kann viel Theorie lesen aber als ich bei Ma(g)dalena-Berlin angefangen habe und ich angefangen habe mich mit Feminismus zu beschäftigen, hat das Theater mein Leben und mein Denken verändert. Im Theater bist und mit deinem Körper und deiner Stimme, du arbeitest auf einem anderen Niveau. Es geht nicht nur um Rationalität, sondern auch um Emotionen.

**Isabel:** Bist du noch bei Ma(g)dalena-Berlin aktiv?

**Eva Gloria:** Ja, Ma(g)dalena-Berlin ist Teil des internationalen Netzwerkes und im November 2022 haben wir unsere Kolleginnen in Guinea-Bissau besucht und eine Woche lang eine Workshop gemacht. Wir waren mehr als 50 Frauen, die feministisches Theater der Unterdrückten machen, aus unterschiedlichen Regionen von Guinea-Bissau, aus Mosambik, aus Berlin, aus Brasilien, aus Agentinnen, aus Spanien, aus Frankreich, aus Italien. Wir haben Forumtheaterstücke gespielt, die Gruppe aus Berlin, die Anastasia aus Brasilien und Magdalena aus Frankreich haben Stücke gezeigt und am 25. November, am Internationalen Tag gegen die Gewalt an Frauen, haben wir eine Demo organisiert. In dem Workshop haben wir viel mit unterschiedlichen Ästhetiken gearbeitet, aber es gab auch den Raum zum Reden. Daraus ist eine Performance entstanden. Seit ich bei KURINGA bin, arbeiten wir viel mit Ästhetik. Bárbara hat erzählt, dass sie schon in den 90er Jahren angefangen haben mehr mit Ästhetik zu arbeiten. Aber auch viele andere Gruppen, von denen ich Stücke gesehen habe, arbeiten so.

**Isabel:** Vielen Dank, dass du dir die Zeit genommen hast meine Fragen zu beantworten, Eva.

dos oprimidos feminista, de diferentes regiões de Guiné-Bissau, de Moçambique, Berlim, Brasil, Argentina, Espanha, França, Itália. O grupo de Berlim, a Anastácia do Brasil e Ma(g)dalena da França apresentaram peças de Teatro Fórum e no dia 25 de novembro, o dia internacional pela eliminação da violência contra as mulheres, organizamos uma manifestação. Na oficina trabalhamos muito com diferentes estéticas, mas também tivemos tempo para conversar. Assim surgiu uma performance.

Desde que comecei na KURINGA trabalhamos muito com estética. Bárbara me contou que eles já começaram trabalhar com estética nos anos 90. Mas tem vários outros grupos dos quais assisti peças que também trabalham assim.

**Isabel:** Muito obrigada por ter encontrado um tempo para responder à

s minhas perguntas, Eva.

**BIRGIT FRITZ (Praticante e pesquisadora de Teatro do Oprimido)**

**Isabel:** Olá, Birgit, que bom que podemos conversar virtualmente. Em meu projeto de doutorado estou tratando das peças didáticas de Brecht e o Teatro-Fórum de Boal como práticas transculturais. Desde que você trabalha com o Teatro do Oprimido e o Teatro-Fórum há muitos anos, nas escolas, na universidade, com a Anistia Internacional, com a TdU-Wien [Espaço de Teatro do Oprimido em Viena (Áustria)], mas também no contexto de sua dissertação e em um contexto internacional, estou muito feliz que possamos conversar hoje. Faz sentido para você falar sobre o Teatro-Fórum como uma prática transcultural?

**Birgit Fritz:** Para mim, o Teatro do Oprimido já é transcultural em sua gênese. Ele já carrega isso em suas raízes. Isto significa que o Teatro do Oprimido não tem que buscar a transculturalidade porque está ligado a esta ideia desde o início. Ele surgiu - porque você citou minha dissertação - do movimento revolucionário teatral latino-americano. Muitos grupos de muitos países diferentes estiveram envolvidos e houve estes festivais. Na Colômbia, por exemplo, mas também em Nova York. Lá, esses grupos realmente debateram muito. Como o teatro pode fazer o trabalho político? Foi transcultural desde o início e através da história do exílio de Boal, quem levou a essência para a Europa e daqui outra vez para o mundo inteiro. Em outras palavras, as raízes desse teatro estão tão próximas das pessoas em sua essência que cabe cada contexto cultural. Acho que, é por isso que é uma história de tanto sucesso, é sensacional que uma forma de teatro esteja realmente se espalhando por todos os continentes. Se você olhar para esta rede, ela realmente está em toda parte. Em dezembro, vou viajar para Jana Sanskriti, que finalmente está realizando novamente o Festival Muktheadhara. Este é um hotspot para o intercâmbio internacional. Na África Ocidental existe uma rede, tem uma pequena rede na Eslovênia e também nos

**BIRGIT FRITZ (Theater der Unterdrückten)**

**Isabel:** Hallo Birgit, schön, dass wir uns heute virtuell unterhalten können. In meinem Promotionsprojekt beschäftige ich mich mit den Lehrstücken von Brecht und dem Forum-Theater von Boal als transkulturelle Praktiken. Da du schon viele Jahre mit dem Theater der Unterdrückten und dem Forumtheater arbeitest - an Schulen, in der Universität, mit Amnesty International, mit dem TdU-Wien aber auch im Rahmen deiner Dissertation und eben auch im internationalen Kontext damit viel Erfahrung hast, freue ich mich sehr, dass wir heute sprechen können. Macht es für dich Sinn vom Forumtheater als einer transkulturellen Praktik zu sprechen?

**Birgit Fritz:** Ja. Für mich ist das TdU schon in der Entstehungsgeschichte transkulturell. Das hat es schon in den Wurzeln. Das heißt, das Theater der Unterdrückten muss das Transkulturelle nicht suchen, weil von Anfang an damit verbunden ist. Es ist ja - weil du meine Dissertation zitiert hast - entstanden aus dieser revolutionären lateinamerikanischen Theaterbewegung. Da waren schon viele Gruppen aus vielen verschiedenen Ländern beteiligt und dann gab es eben diese Festivals. In Kolumbien zum Beispiel, aber auch in New York. Dort haben sich diese Gruppen aneinander gerieben und wirklich ganz viel debattiert. Wie kann denn das Theater politische Arbeit machen? Das war schon von Anfang an transkulturell und dann natürlich durch die Exilgeschichte von Boal, der es dann in der Essenz nach Europa mitgenommen hat und von hier dann noch einmal in die ganze Welt. Also das heißt, die Wurzeln von diesem Theater sind in ihrer Essenz so nahe am Menschen dran, dass eigentlich jeder kulturelle Kontext Platz findet. Ich glaube, deswegen ist es auch so eine Erfolgsgeschichte, es ist ja sensationell, dass sich eine Theaterform wirklich über alle Kontinente verbreitet. Wenn man dieses Netzwerk ansieht, ist es ja wirklich überall. Im Dezember zu Jana Sanskriti, die jetzt endlich wieder das Muktheadhara Festival haben. Das ist ja ein Hotspot für den internationalen Austausch. In Westafrika gibt es ein Netzwerk, ein kleines Netzwerk, in Slowenien und auch in den USA. Und es gibt natürlich die ganzen lateinamerikanischen Vernetzungstreffen, auch mit den Ma(g)dalena Festivals. Also es ist von der Natur her transkulturell. Und eine deiner Fragen

EUA. E, claro, há muitos encontros de redes latino-americanas, também com os Festivais Ma(g)dalena. Portanto, é naturalmente transcultural. E uma de suas perguntas foi se o autopoético e o transcultural andam juntos.

**Isabel :** É isso mesmo.

**Birgit Fritz:** Nas ciências humanas, o conceito de autopoiesis tem suas origens no mesmo período em que surgiu o Teatro do Oprimido. Maturana e Varela, os dois biólogos, escreveram o livro 'A Árvore do Conhecimento' no Chile, nos anos 70. Boal disse: 'Pegue o teatro e use-o'. E aí deixa se encontrar o aspecto autopoético, eu acho. Porque isso significa que o teatro, realmente, é uma forma de comunicação. O teatro abre um espaço e neste espaço algo novo pode surgir na ausência de perigo, tensão ou outras ameaças. Eu não sei exatamente, mas acho que sou um dos poucos que ainda cita esta declaração de política do TO, o que foi muito importante para Boal no início da década de 90. E ele diz que sim, o objetivo final do Teatro do Oprimido é a humanização da humanidade.

**Isabel :** E você diria que a prática do Teatro-Fórum mudou com o tempo?

**Birgit Fritz:** Certamente. Quando sou convidada para grupos, me perguntam muitas vezes: 'É correto assim?' E é sempre muito importante para mim dizer - e tenho certeza que nem todos os colegas concordam comigo sobre isto - mas é muito importante para mim dizer: 'Não há certo ou errado neste contexto.' O Teatro do Oprimido deve servir aos oprimidos e ser solidário com os oprimidos, e se reinventar constantemente. A este respeito ninguém pode vir e apontar o dedo e dizer: 'Mas isso não está certo.' Cada contexto é diferente. O Teatro do Oprimido tem sua base filosófica na Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, que diz que cada pessoa é um especialista em sua própria situação. E muitas vezes entramos em algum contexto e podemos estar lá por três semanas, mas talvez tenhamos que viver lá por três

war ja auch, ob das Autopoietische und das Transkulturelle zusammengeht.

**Isabel :** Stimmt ja.

**Birgit Fritz:** Der Begriff der Autopoiesis in der Geisteswissenschaft hat auch seinen Ursprung in der gleichen Zeit in der das TdU entstanden ist. Maturana und Varela, die zwei Biologen haben ja in den 70er Jahren in Chile das Buch "Der Baum der Erkenntnis" geschrieben. Und Boal hat ja gesagt: Nehmt das Theater und gebraucht es. Und darin liegt der autopoietische Aspekt, finde ich. Weil das heißt, Theater ist eigentlich eine Kommunikationsform. Das Theater eröffnet einen Raum und in diesem Raum kann unter Abwesenheit von Gefahr, Stress oder sonstigen Bedrohungen etwas Neues entstehen. Ich weiß es nicht genau, aber ich glaube, ich bin eine der wenigen, die immer noch diese Grundsatzklärung des TdU zitiert, die Boal Anfang der Nullerjahre total wichtig war. Und er sagt ja, das oberste Ziel des Theaters der Unterdrückten ist die Humanisierung der Menschheit.

**Isabel:** Und würdest du sagen, dass sich die Praxis des Forumtheaters über die Zeit hinweg verändert hat?

**Birgit Fritz:** Natürlich. Wenn ich zu Gruppen eingeladen werde, dann werde ich oft gefragt: 'Ist es richtig, was wir machen?' Und da ist es mir immer ganz wichtig zu sagen - Und da sind sicher nicht alle Kolleginnen und Kollegen mit mir einverstanden- aber mir ist es total wichtig zu sagen: Es gibt in diesem Kontext kein Richtig oder Falsch. Das Theater der Unterdrückten muss den Unterdrückten dienen und mit den Unterdrückten solidarisch sein und sich immer wieder neu erfinden. Insofern kann niemand kommen und mit dem Zeigefinger darauf zeigen und sagen: 'Das ist aber nicht richtig so.' Jeder Kontext ist anders. Das Theater der Unterdrückten hat ja seine philosophische Basis in der Pädagogik der Unterdrückten von Paulo Freire, und der sagt, ieder Mensch ist Experte in seiner oder ihrer eigenen Situation. Und sehr oft kommen wir in irgendeinen Kontext und wir sind vielleicht drei Wochen dort, aber wir müssen vielleicht drei Monate dort leben, um zu verstehen, warum eine Form sich aus dem Kontext so oder so entwickelt hat. Also ich bin wirklich der Meinung: Das *eine* Theater der Unterdrückten gibt es nicht. Natürlich gibt es

meses para entender porque uma forma evoluiu do contexto, de uma forma ou de outra. Assim eu realmente acho que não existe o único Teatro do Oprimido. É claro que existem estes métodos e é bom conhecê-los antes de mudá-los, porque você tem que saber o que está fazendo, caso contrário, muitas vezes nada de bom realmente sai disso.

**Isabel :** Sim, então é importante pensar nos públicos e nas pessoas que são abordadas.

**Birgit Fritz:** Sim, isso é muito importante. Por que se você de alguma forma passar por elas ou atropelá-las com um método, você não as atingiu, você provavelmente está assustando-as. Um exemplo muito bom disso é o Theatre for Living, que muitas vezes tem assustado o público. Em uma gravação de arquivo, Boal também chama seu teatro de teatro dos direitos humanos. Quer dizer, o teatro deve estar perto do povo. Em uma gravação de arquivo, Boal também chama seu teatro de teatro dos direitos humanos. Quer dizer, o teatro deve estar perto do povo. E o autopoietico é esta visão não-intervencionista. Por exemplo, eu tenho que ser capaz de lidar com pessoas que propõem soluções que não são minhas preferências. Posso falar sobre isso, mas não posso ir ao palco e dizer: 'Esta solução é errada.' Por exemplo, no Senegal, eles apresentam condenações em peças do Teatro-Fórum ou do Teatro Legislativo, ou na Índia, os opressores também são trocados. Mas isso se justifica, eles conhecem muito bem os métodos. Eles sabem exatamente em que situação se aplicam essas *violações das regras*. Mas isso se encaixa na ideia do método, que seja para o ser humano e não o contrário. Existe uma estrutura, mas não é fixa.

**Isabel :** Até que ponto você descreveria seus projetos como transculturais?

**Birgit Fritz:** Na verdade, quase todos os meus projetos têm sido transculturais. Mas existiam dois ou três maiores. Um deles foi o

diese Methoden und es ist gut sie zu kennen, bevor man sie verändert, weil man wissen muss, was man tut, sonst kommt oft wirklich nichts Gutes raus.

**Isabel :** Ja. Ich muss also auch das Publikum oder die Akteur:innen mitdenken, die ich ansprechen möchte.

**Birgit Fritz :** Ja, das ist schon sehr wichtig. Denn wenn du an ihnen irgendwie vorbei rauschst oder sie mit einer Methode überfährst, dann hast du sie nicht erreicht, sondern du verschreckst sie wahrscheinlich. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist ja auch das Theatre for Living, dass das Publikum sehr oft erschreckt hat. Boal nennt in einem Video in einer Archivaufnahme sein Theater ja auch Menschenrechtstheater. Das heißt, ich muss nahe am Menschen sein. Und das Autopoietische ist ja dieses Nicht-Interventionistische. Also ich muss zum Beispiel auch damit umgehen können, wenn Menschen Lösungsvorschläge bringen, die nicht meine Präferenzen wären. Ich kann darüber reden, aber ich kann nicht auf die Bühne gehen und sagen: 'Diese Lösung ist falsch.' Im Senegal spielen sie zum Beispiel in Forumtheaterstücken oder im Legislativen Theater Verurteilungen auf der Bühne, oder in Indien werden auch Unterdrücker ausgetauscht. Aber das ist begründet, sie kennen die Methoden ganz genau. Sie wissen ganz genau, in welcher Situation sie praktisch diese 'Regelverstöße' machen. Aber das passt dazu, wie die Methode angelegt ist. Also, dass die Methode für den Menschen ist und nicht anders herum. Es gibt eine Struktur, die aber nicht in Stein gemeißelt ist.

**Isabel :** Inwiefern würdest du deine Projekte als transkulturell bezeichnen?

**Birgit Fritz:** Eigentlich sind fast alle meine Projekte transkulturell gewesen. Aber es gab zwei oder drei Größere. Das eine war, das *Twin Vision Theatre* Projekt. Da haben 26 Leute mit 14 verschiedenen Nationalitäten - die Hälfte davon aus afrikanischen Ländern - über drei Jahre lang in Wien zusammengearbeitet. Das nächste war ein Jugendprojekt *Interface* für den Integrationsfonds in Wien. Es war nicht eine deklarierte TdU-Gruppe. Also beide eigentlich nicht, aber in beiden haben wir trotzdem mit Theater der unterdrückten Methoden gearbeitet und es war Theater, das sich eindeutig mit den Unterdrückten solidarisiert hat. Aber beide Gruppen wollten zum Beispiel keine Formtheaterstücke aufführen.

projeto *Twin Vision Theatre*. 26 pessoas de 14 nacionalidades diferentes - metade delas de países africanos - trabalharam juntas durante três anos em Viena. O próximo foi um projeto juvenil *Interface*, do Fundo de Integração, em Viena. Não se tratava de um grupo de TO declarado. Então, realmente nenhum deles, mas, em ambos, trabalhamos com os métodos do Teatro do Oprimido, e era teatro que estava claramente em solidariedade com os oprimidos. Mas ambos os grupos não queriam realizar peças de Teatro-Fórum. Havia muitas pessoas no grupo afro-europeu *Twin Vision* que não tinham status legal oficial na Áustria. E eles disseram que já se expunham demais quando falam sobre sua história de vida em um ambiente artístico.

**Isabel :** Então neste contexto entra a ideia do espaço artístico como um tipo de espaço seguro, e o Teatro-Fórum ultrapassa este espaço?

**Birgit Fritz:** Certamente. Também fizemos teatro de rua, que deve ser registrado na polícia e tudo isso. O espaço público em geral é um espaço que não era um espaço seguro. Na Áustria era assim - não sei como é agora, mas duvido que seja muito diferente - frequentemente, as pessoas pretas eram controlados pela polícia, por exemplo, no metrô. - Se você imaginar a árvore do Teatro do Oprimido, a ação direta é representada na parte superior da coroa. E Boal sempre diz que se você só ficar no palco com seu teatro e se isso não mudar sua vida, então não é Teatro do Oprimido. E, é claro, uma colaboração de três anos de tantas pessoas de contextos diversos nos mudou totalmente. Aprendemos muito um sobre o outro. Aprendemos muito sobre a solidariedade, sobre os limites da solidariedade, sobre nossos próprios preconceitos. Ou sobre a incompatibilidade de visões. Houve também tópicos que foram preenchidos com vergonha e estes não foram abordados por muito tempo. Um deles era a pontualidade, por exemplo, porque muitos das não-africanas acusavam os africanos - eles eram apenas homens - de não serem pontuais e de não

In der afrikanisch-europäischen Gruppe *Twin Vision* waren sehr viele dabei, die keinen offiziellen Rechtsstatus in Österreich hatten. Und sie haben gesagt: Sie exponieren sich schon genug, wenn sie in einem künstlerischen Setting über ihre Lebensgeschichte reden, aber sie wollen nicht in die Konfrontation gehen.

**Isabel :** Da spielt also auch die Vorstellung vom künstlerischen Raum als eine Art Schutzraum eine Rolle und das Forumtheater überschreitet diesen?

**Birgit Fritz:** Natürlich. Wir haben ja auch Straßentheater gemacht und das muss man ja bei der Polizei anmelden und so weiter. Der öffentliche Raum ist allgemein so ein Raum, der kein sicherer Raum war. In Österreich war es so - ich weiß nicht, wie es jetzt ist, aber ich befürchte, es ist noch nicht so viel anders - dass *People of Color* ganz oft Polizeikontrollen gehabt haben, zum Beispiel in der U-Bahn. - Wenn du dir den Baum des Theaters der Unterdrückten vorstellst, ist ja ganz oben in der Krone die direkte Aktion dargestellt. Und Boal sagt ja immer, wenn du mit deinem Theater nur auf der Bühne bleibst und wenn es dein Leben nicht verändert, dann ist es ja nicht TdU. Und natürlich hat so eine 3-jährige Zusammenarbeit von so vielen Menschen mit diversem Hintergrund uns total verändert. Wir haben ganz viel übereinander gelernt. Wir haben viel gelernt über Solidarität, über Grenzen der Solidarität, über unsere eigenen Vorurteile. Oder über die Inkompatibilität der Visionen. Es gab auch Themen, die mit Scham besetzt waren und diese wurden ganz lange nicht angesprochen. Eines war zum Beispiel die Pünktlichkeit, weil viele von den Nicht-Afrikaner:innen den Afrikanern - das waren nur Männer - vorgeworfen haben, sie seien nicht pünktlich und sie würden die Zeit nicht respektieren. Es war aber ganz oft so, dass es ganz oft mit den Polizeikontrollen zu tun hatte, was sie der Gruppe nicht sagen wollten. Es muss also auch immer einen Raum geben, für das was man nicht weiß, wo man auch keinen Anspruch darauf erhebt, alles wissen zu wollen, das wäre ja auch eine Invasion.

Das war die *Twin Vision* Gruppe, die *Interface* Gruppe war ein Jugendprojekt und war offen für alle Jugendlichen, die in Wien leben, also egal mit welchem Rechtsstatus, Migrationshintergrund oder nicht. Es waren sehr viele Jugendliche aus den Balkanländern dabei. Das war in den 90er Jahren, also in den Zeiten während und nach dem

respeitarem o tempo. Mas isso tinha muitas vezes a ver com os controles da polícia e eles não queriam contar ao grupo. Portanto, deve ter espaço no qual você não reclama de precisar saber de tudo. Esse era o grupo *Twin Vision*. O grupo *Interface* era um projeto para jovens e estava aberto a todos os jovens que viviam em Viena, portanto, não importa qual fosse seu status legal, sua origem migratória ou não. Havia muitos jovens dos países balcânicos. Isso foi nos anos 1990, assim nos tempos durante e depois da guerra, e foi um grande abrigo para os jovens. E também fizeram várias produções a cada ano em um verdadeiro teatro com acompanhamento profissional e apoio ao trabalho social. As peças foram sempre políticas e sempre sob a perspectiva dos oprimidos. E o terceiro foi o trabalho com jovens refugiados no projeto *PROSA - Escola para Todos*, em Viena, para jovens refugiados que não tiveram oportunidade de recuperar o atraso na escolaridade obrigatória. E os estudantes austríacos tomaram o assunto em suas próprias mãos, fundaram uma ONG e abriram uma escola. Tenho feito muito teatro com pessoas com experiência de refugiados, o teatro é uma super linguagem, uma super forma de comunicação.

**Isabel :** Com relação ao projeto *Twin Vision*, você já disse que havia um desenvolvimento dentro do grupo. No entanto, havia também algum tipo de intervenção externa?

**Birgit Fritz:** Sim, o projeto surgiu de um curso na Universidade de Viena. Começamos com os métodos do Teatro do Oprimido, ao longo de um semestre, e depois nos tornamos um grupo de teatro. Em seguida, encenamos também a peça de Boal no exílio *Murro em Ponta de Faca*.

**Isabel :** Que interessante, há algum material de arquivo sobre isso?

**Birgit Fritz:** O material deve estar no arquivo do TdU-Wien. Havia também um programa de rádio. Foi muito emocionante. 26 pessoas com cerca de 64 malas no palco,

Krieg und es war ein ganz toller Schutzraum für die Jugendlichen. Und die haben mit professioneller Begleitung und sozial-arbeiterischer Begleitung auch jedes Jahr mehrere Inszenierungen in einem richtigen Theater gemacht. Die Stücke waren immer politisch und waren immer aus der Perspektive der Unterdrückten. Und das dritte war eine Arbeit mit geflüchteten Jugendlichen in dem Projekt *PROSA - Schule für alle*, in Wien, also für geflüchtete Jugendliche, die von staatlicher Seite her keine Möglichkeit hatten, den Pflichtschulabschluss nachzuholen. Und da haben österreichische Studierende das in die Hand genommen, eine NGO gegründet und eine Schule eröffnet. Ich habe sehr viel Theater mit Menschen mit Fluchterfahrung gemacht, das Theater ist eine super Sprache, eine super Kommunikationsform.

**Isabel:** In Bezug auf das Projekt *Twin Vision* hast du ja schon gesagt, dass es innerhalb der Gruppe eine Entwicklung gab. Gab es trotzdem auch nach außen hin eine Art von Intervention?

**Birgit Fritz:** Ja, das Projekt ist ja aus einer Lehrveranstaltung an der Uni Wien entstanden. Wir haben ja mit den Methoden des TdU begonnen, über ein Semester hinweg und dann sind wir eben zur Theatergruppe geworden. Wir haben dann auch Boals Exil-Theaterstück *Mit der Faust ins offene Messer* inszeniert.

**Isabel :** Das finde ich auch spannend, gibt es dazu irgendeine Art Archivmaterial dazu?

**Birgit Fritz:** Das Archivmaterial müsste im Archiv vom TdU-Wien zu finden sein. Es gab ja dann auch eine Radiosendung dazu. - Das war ja sehr spannend - da haben 26 Leute mit ungefähr 64 Koffern auf der Bühne gespielt haben. Aber das Feedback vom Publikum war gemischt. Von fantastisch bis hin zu ‚Na gut, es war ein ehrbarer Versuch‘. Wir waren natürlich eine relativ unbekannte Gruppe, aber unser Prozess war fantastisch. Wir sind alle sehr gereift und gewachsen in diesen drei Jahren. Und soweit mir bekannt ist, haben fast alle einen Aufenthaltstitel. Das Theater ist wirklich ein guter Raum, um das Leben zu verbessern. -Wir haben unsichtbares Theater in den Straßen von Wien gemacht und die Leute haben sehr positiv auf uns reagiert. Wir haben eigentlich immer die Utopie, also das, was wir uns wünschen, gespielt und nicht den Skandal.

mas o *feedback* do público foi misto. De fantástico a ‘bem, foi uma tentativa respeitável’. É claro que éramos um grupo relativamente desconhecido, mas nosso processo foi fantástico. Todos nós amadurecemos e crescemos muito nesses três anos. E tanto quanto sei, quase todos eles têm residência. O teatro é realmente um bom espaço para melhorar vidas. Nós fizemos teatro invisível nas ruas e as pessoas responderam muito positivamente a nós. Nós sempre apresentávamos a utopia, isto é, o que desejamos, e não por causa do escândalo.

**Isabel :** Você tem um exemplo disso?

**Birgit: Fritz** Por exemplo, andávamos no metrô o dia todo e sempre que nos encontrávamos, abraçávamo-nos. Éramos pessoas negras e brancas e isso foi algo que você nunca via em Viena. Então nos aproximávamos e dizíamos: ‘Uau, você também está aqui! E nos abraçávamos e depois continuávamos porque ainda tínhamos que pegar o ônibus ou algo assim. Era muito simples, mas muito bonito. Portanto, são as intervenções simples que realmente expressam muito

**Isabel :** Gostaria de voltar ao conceito do transcultural, que você também descreveu na história do Teatro do Oprimido e, por assim dizer, na estrutura do método.

**Birgit:** Acho um pouco difícil o termo transculturalidade. Acho que seria importante defini-lo mais precisamente. Na pedagogia da paz, fala-se do transpessoal. Por isso, entende-se o holístico no sentido mais amplo, e isso é que, para mim, encontra-se no trabalho de Boal, no primeiro parágrafo da declaração de princípios. O objetivo é a humanização da humanidade. Na verdade, não é o *Theater der Unterdrückten* [tradução alemão de Teatro do Oprimido], isto é tradução má. Afinal, é o teatro do ser humano oprimido, ou seja, o protótipo do oprimido. E a definição de Freire é que todos nós somos mais ou menos deformados pelos sistemas sociais em que nascemos e precisamos nos

**Isabel :** Hast du dafür ein Beispiel?

**Birgit Fritz:** Wir waren zum Beispiel den ganzen Tag U-Bahn Fahren und immer wenn wir uns getroffen haben, haben wir uns umarmt. Wir waren ja schwarze und weiße Menschen und das war etwas, das man in Wien nie sah. Wir sind einfach auf uns zugelaufen und haben gesagt: ‚Wow, du bist auch da‘ und wir haben uns umarmt und sind dann weiter, weil wir noch den Bus erwischen mussten, oder so. Das war sehr einfach, aber wirklich schön. Es sind die einfachen Interventionen, die eigentlich sehr viel ausdrücken.

**Isabel:** Ich möchte gerne noch einmal auf den Begriff des Transkulturellen zurückkommen, den du ja auch in der Entstehungsgeschichte des TdU und, so zu sagen, in der Struktur der Methode beschrieben hast.

**Birgit Fritz:** Ich hänge ein bisschen an dem Begriff Transkulturalität. Ich glaube, das müsste man genauer definieren. In der Friedenspädagogik spricht man ja vom Transpersonalen. Damit meint man im weitesten Sinne das Ganzheitliche und das trifft die Arbeit von Boal für mich im ersten Absatz von der Grundsatzklärung. Das Ziel ist die Humanisierung der Menschheit. Es ist eigentlich auch nicht das Theater der Unterdrückten, das ist ja eine Fehlübersetzung. Es ist ja das Theater des unterdrückten Menschen, also des Prototypen des unterdrückten Menschen. Und die Definition von Freire ist ja, dass wir alle von dem Gesellschaftssystem, in das wir hineingeboren sind, mehr oder weniger, deformiert sind und wir müssen uns von dem befreien, um wieder Mensch werden.

**Isabel:** Ja, bei dem Begriff des Transkulturellen schwingt ja die Gefahr der eurozentrischen Sichtweise mit, die eigentlich aufgebrochen werden muss, weil es ja gerade auch in Lateinamerika so viele Perspektiven dazu gibt. Also in Bezug auf das Aushandeln von unterschiedlichen Einflüssen oder auf, auch gewaltsame, Transformationen. In Brasilien ist ja auch das Konzept der Anthropophagie ganz zentral. Boal spricht in diesem Zusammenhang in seiner Ästhetik der Unterdrückten ja auch von einer Selbstermächtigung von bestimmt, auch kulturellen, Einflüssen. Das ist ja aber eine brasilianische Sichtweise und die Frage ist, wie geht man aus deutscher Perspektive damit um.

livrar disso para nos tornarmos novamente humanos.

**Isabel Sim**, o conceito do transcultural está associado ao perigo da visão eurocêntrica, que na verdade precisa ser quebrada, porque há muitas perspectivas sobre isso, especialmente na América Latina. Ou seja, em relação à negociação de diferentes influências ou transformações, mesmo violentas. No Brasil, o conceito da Antropofagia é muito central. Neste contexto, Boal fala na Estética do Oprimido de uma autocapacitação de certas influências, incluindo influências culturais, porém, esse é um ponto de vista brasileiro, e a questão é como lidar com ela a partir de uma perspectiva alemã.

**Birgit Fritz**: Sim, isso é interessante, teoricamente estou um pouco longe disso, porque escrevi minha dissertação há 9 anos. Hoje, eu escreveria minha dissertação de maneira diferente. Na verdade eu estava procurando mulheres, mas só queria vozes latino-americanas na primeira parte. E então acabei novamente com os velhos homens e deixei falar os suspeitos habituais neste livro. Hoje, por exemplo, eu escreveria sobre Gloria Anzaldúa. Ela era uma mulher chicana e professora, escreveu um livro chamado *Borderlands*. É realmente uma pena que eu não a conheci quando escrevi meu trabalho. Ela escreve sobre fronteiras e diluições a partir de uma perspectiva feminista e queer. Bem, Boal era talvez muito mais conservador do que pensamos, mas ele também traz consigo seu contexto cultural. E todo este sincretismo e esta receptividade, isso é algo profundamente brasileiro. Com relação ao Teatro do Oprimido, a única crítica aos movimentos sociais e artísticos, encontrados na literatura da década de 1970, foi o fato deles [os praticantes do Teatro do Oprimido] estarem teoricamente orientados pela Europa de forma demasiada. De grande parte, a perspectiva indígena foi deixada de lado e eu mesmo sinto que esta é uma perda enorme. Portanto, em meu trabalho sinto que é quase uma tarefa fazer conexões com o pensamento

**Birgit Fritz**: Ja, das ist spannend, da bin ich jetzt theoretisch ein bisschen weit weg davon, weil ich meine Dissertation vor 9 Jahren geschrieben habe. Ich würde meine Dissertation jetzt ja anders schreiben. Ich habe damals eigentlich nach Frauen gesucht, aber ich wollte eben nur lateinamerikanische Stimmen im ersten Teil haben. Und dann bin ich eben wieder bei den alten Männern gelandet und habe die üblichen Verdächtigen in diesem Buch reden lassen. Heute würde ich zum Beispiel über Gloria Anzaldúa schreiben. Sie war eine Chicana Frau und Professorin und sie hat das Buch *Borderlands* geschrieben. Das würde ich dir empfehlen. Es ist wirklich schade, dass ich sie noch nicht kannte, als ich meine Arbeit geschrieben habe. Sie schreibt über die Grenzziehungen und Verwischungen aus einer feministischen, queren Perspektive. Boal war vielleicht viel konservativer, als wir denken, aber er bringt ja auch seinen kulturellen Kontext mit. Und dieser ganze Synkretismus und dieses Aufnehmende, das ist was zutiefst Brasilianisches. In Bezug auf das Theater der Unterdrückten habe ich in der Literatur aus den 70er Jahren eigentlich als einzige Kritik an den sozialen, künstlerischen Bewegungen gefunden, dass sie sich theoretisch viel zu sehr an Europa orientiert haben. Die indigene Perspektive wurde weitgehend ausgelassen und das empfinde ich selbst als Riesenverlust. In meiner Arbeit empfinde ich es fast als Aufgabe, sich zu verbinden mit dem indigenen Denken und mit indigenen Bewegungen und dank der neuen Technik ist es ja sowieso super möglich. Ich denke, wir kriegen etwas vom globalen Süden. Wir sollen aber auch etwas zurückgeben. Wir sollen im Austausch sein, also auch im Leben, abseits vom Theater. Und mir ist diese solidarische Verknüpfung total wichtig. Das ist aber auch nicht immer einfach, wie zum Beispiel im Ma(g)dalena Netzwerk und im Austausch von schwarzen und weißen Frauen. Ich finde, alle diese Dinge sind für uns Arbeitsaufgaben. Für mich kann das TdU nie eine Suche nach der Wahrheit sein, sondern es muss immer eine Suche nach der Menschlichkeit sein. Weil diese Wahrheit so relativ ist und so kontextorientiert. In Indien sagt Sanjoy Ganguly: ‚Lasst uns doch alle Schwestern und Brüder sein und über diese Identitäten-Politik hinwegsehen.‘ Und dann gibt es andere Weltgegenden, wo es so wichtig ist, dass du diese Identitäten-Politik betreibst. Das sind ganz große Unterschiede, je nachdem in welcher Weltregion du arbeitest. Du musst an den Diskurs anknüpfen,

indígena e seus movimentos e, graças à nova tecnologia, é super possível. Acho que recebemos algo do Sul global, mas também devemos dar algo em troca. Devemos estar em troca, na vida, não só no teatro. E este elo de solidariedade é totalmente importante para mim. Mas nem sempre é fácil, por exemplo, na Rede Ma(g)dalena e no intercâmbio entre mulheres negras e brancas. Creio que todas essas coisas são tarefas de trabalho para nós. Para mim, o Teatro do Oprimido nunca pode ser uma busca da verdade, mas deve ser sempre uma busca da humanidade. Porque esta verdade é tão relativa, quanto contextual. Na Índia, Sanjoy Ganguly diz: ‘Vamos todos ser irmãs e irmãos e ignorar esta política de identidade’. E há outras partes do mundo onde é tão importante que você faça esta política de identidade. Estas são diferenças muito grandes, dependendo da região do mundo em que você está trabalhando. Você tem que se ligar com o discurso que prevalece onde estão as pessoas com quem você está trabalhando.

**Isabel:** Muito obrigada pela entrevista, Birgit.

**Birgit Fritz:** Com muito prazer.

der dort vorherrscht, wo die Menschen sind, mit denen du arbeitest.

**Isabel :** Vielen Dank für das Gespräch, Birgit.

**Birgit Fritz:** Sehr gerne.

**ALEXANDER KARSCHNIA e SASCHA SULIMMA (andcompany&Co, Berlim/Alemanha)**

**Isabel:** Olá Alex, olá Sascha. Muito obrigada por tirar um tempo para conversar comigo sobre *FatzerBraz*. Estou fazendo minha tese de doutorado em Artes Cênicas na Unicamp [Universidade Estadual de Campinas]. Como sou formada em Estudos Teatrais na Alemanha e, portanto, tenho uma abordagem teórica, estudar no Brasil é muito interessante para mim, porque, eu acho, que nas universidades brasileiras, os estudos são muito mais práticos.

**Alex Karschnia:** Eu também estou muito interessado nisso, embora já tenha 20 anos de prática. Nicola e eu estudamos com Hans-Thies Lehmann, e Frankfurt não era como Giessen [cidade na Alemanha]. Lehmann foi um dos fundadores dos Estudos Teatrais na Universidade de Giessen, mas o fundador principal foi o Andrzej Wirth, e aí sim foi estudos de teatro aplicado, é mais como uma escola de arte, você concorre com um projeto prático, e em Frankfurt isso era diferente. O negativo disso é que tinha um *NC* [*Numerus Clausus* - restrições para admissão] muito competitivo, isso sempre achei ruim.

**Sascha Sulimma:** Sobre isso, Lehmann me disse que ele sempre tentou retirar o *NC*. Ele queria uma prova prática de admissão. Ele achava que assim nunca entrariam no curso as pessoas que, com toda razão, se aborreceriam na escola por esse sistema. Eu, por exemplo, não estudei lá.

**Alex Karschnia:** Isso era difícil mesmo. Nico e eu tínhamos o *NC*, mas muitas pessoas que estudaram com a gente tiveram que entrar com um processo para poder ser admitido na universidade ou ficaram na lista de espera durante muito tempo. Era muito elitista, e como o Sascha acabou de falar, o próprio Lehmann nunca quis isso. Ele realmente queria implantar uma prova prática. Eu acho que as pessoas que já faziam

**ALEXANDER KARSCHNIA und SASCHA SULIMMA (andcompany&Co, Berlin)**

**Isabel:** Hallo Alex, hallo Sascha. Vielen Dank, dass ihr euch die Zeit nehmt mit mir über *FatzerBraz* zu sprechen. Ich promoviere ja gerade im Bereich Artes Cênicas an der Universität von Campinas, im Bundesstaat São Paulo. Und weil ich aus der Theaterwissenschaft komme und also einen theoretischen Zugang habe, ist für mich das Studium in Brasilien total spannend, weil es, wie ich finde, dort sehr viel praktischer ist.

**Alex Karschnia:** Das interessiert mich auch sehr, obwohl ich jetzt 20 Jahre in der Praxis bin. Ich und Nicola haben ja bei Lehmann studiert und Frankfurt ist nicht so wie Gießen gewesen. Lehmann hat Gießen mitgegründet, aber der Gründer war ja Andrzej Wirth und das war wirklich angewandte Theaterwissenschaft und es ist eher wie eine Kunsthochschule, man bewirbt sich mit einem praktischen Projekt, das war in Frankfurt anders. Negativ daran ist, dass es einen krassen *NC* gab und das fand ich immer doof.

**Sascha Sulimma:** Dazu hat Lehmann zu mir gesagt, dass er sich sehr dagegen eingesetzt hat. Er wollte eine Aufnahmeprüfung. Er meinte, er hätte dadurch die Leute nicht bekommen, die sich, zu Recht, in der Schule gelangweilt hätten. Ich habe dort nämlich nicht studiert.

**Alex Karschnia:** Es war wirklich krass. Nico und ich hatten den *NC*, aber viele Leute, die mit uns studiert haben, haben sich entweder reingeklagt oder standen schon lange auf der Warteliste. Es galt als mega elitär und, wie Sascha gerade erzählt hat, Lehman selber hatte eigentlich gar kein Interesse daran. Er wollte wirklich eher eine Prüfung einführen. Ich meine, wenn du Theater schon in der Schule machst, wie Nicola und ich - das war eher ein Zufall, dass wir dann auch gut in der Schule waren. Eigentlich entscheidest du dich gegen die Schule und für das Theater. Gießen war besser ausgestattet als Frankfurt und sie hatten auch wirklich eine Infrastruktur und auch eine Kultur entwickelt. Das ist so eine hässliche Kleinstadt und da hängst du eben nur im Proberaum mit deinen Kommiliton:innen ab. Dein Liebesleben spielt sich quasi in deinem Institut ab. Und ich bin in

teatro na escola, é raro que também tirassem boas notas como Nicola e eu. Geralmente é uma decisão contra a escola e pelo teatro. A Universidade de Giessen estava melhor equipada que a de Frankfurt, e lá também tinham desenvolvido uma verdadeira infraestrutura e uma cultura artística. Giessen é uma cidade pequena e horrível, aí você fica todo o dia com as/os colegas na sala de ensaio. A sua vida amorosa quase aconteceu na sua faculdade. E eu nasci em Frankfurt, então minha vida social não mudou muito, porque fiquei na minha cidade natal e em Frankfurt tem muita coisa para fazer. Eu penso que nisso já houve uma mudança na geração mais jovem. Eles já se consideram naturalmente como estudantes de arte. No meu tempo os estudos tinham um foco mais teórico. Isso não me incomodava, na verdade foi uma das razões para eu estudar isso. A Nicola quis estudar isso porque antes visitou uma escola de drama e pensou: 'Que horror! Nunca mais vou voltar'. Talvez no início dos anos 90 também tenha sido diferente, essa cultura da audição. Você encontrava pessoas que chegavam para fazer uma audição pela trigésima sétima vez, e mesmo assim não iam desistir, e no fundo eram figuras trágicas. Naquela época isso era bem forte, talvez hoje ainda seja assim, não sei. Mas hoje, a cena independente também já desenvolveu uma autoconfiança bem diferente. Tem alguns exemplos, nós, e também o Gob Squad ou SheShePop [grupos de performance]. Quando começamos não tinha uma infraestrutura uniforme. Isso foi uma coisa que a gente gostou muito no Brasil, porque o Brasil tem uma cena independente muito autoconfiante. E como lá não tem uma cultura de interferência tão forte como o teatro municipal. Eles também não têm esse conflito, que ainda influenciou tanto a gente. Porque até hoje ainda tem esses momentos que a gente pensa: 'Todo esse dinheiro vai para os teatros municipais, se só uma parte fosse para a gente, conseguiríamos trabalhar bem diferente'. Lá é diferente, porque embora existam instituições, essas são bem mais precárias e também não tem essa cultura de restrição do teatro municipal. Em 2010

Frankfurt geboren, mein soziales Leben hat sich nicht so krass geändert, weil ich in meiner Heimatstadt geblieben bin und man in Frankfurt genug zu tun hat. Ich finde bei der jüngeren Generation hat sich das schon etwas verschoben, dass sie sich viel selbstverständlicher als Kunststudierende betrachten. In meiner Zeit war das Studium auch noch ganz schön theoretisch geprägt. Ich fand das auch gar nicht so schlimm, ich habe das auch deswegen studiert. Nicola hat das studiert, weil sie einmal an der Schauspielschule war und dachte: Da gehe ich nie wieder hin, das ist echt ätzend. Anfang der 90er war das vielleicht auch anders, diese Kultur des Vorsprechens. Da triffst du Leute, die ihr 37. Vorsprechen haben und trotzdem nicht aufgeben werden und dabei eigentlich traurige Gestalten sind. Das war damals noch extrem, vielleicht ist es immer noch so, das weiß ich nicht. Aber die freie Szene hat jetzt auch ein ganz anderes Selbstbewusstsein entwickelt. Es gibt so ein paar Beispiele, wie uns oder Gob Squad oder SheShePop. Als wir angefangen haben gab es einheitlich keine Infrastruktur. Das fanden wir in Brasilien cool, weil Brasilien eine sehr selbstbewusste, freie Szene hat. Da es dort nicht so eine krasse Kultur des Stadttheaters gibt, haben sie gar nicht diesen Konflikt, der uns noch so geprägt hat. Es ist ja heute noch ein bisschen so, dass man denkt: Das ganze Geld geht an die Stadttheater und wenn nur ein Teil davon bei uns ankommen würde, wie könnten wir da anders arbeiten. Das ist ja dort anders, da gibt es zwar auch Institutionen, aber die sind ja auch viel prekärer und es gibt nicht diese etablierte Stadttheaterkultur. Wir waren 2010 auch auf einer Demo von den Gruppen und wir empfanden sie als sehr selbstbewusst. Uns wurde auch erzählt, dass die Erinnerung an die Militärdiktatur und an den Aufbruch danach stark war, zumindest in São Paulo. Sie haben die Fördergesetze mitgeschrieben und darauf achten sie auch. Wenn da auch nur ein Jota geändert wird, können sie sofort mobilisieren und sagen: Die wollen uns hier unser Geld wegnehmen. Was ich auch total gut finde ist, dass sie teilweise ihre eigenen Vertreter in den Jurys haben, da diskutiert man auch anders. Wir hatten gerade so eine Situation, dass wir mit einer Jury gesprochen haben und dachten: Irgendwie hätten wir da gerne jemanden von uns sitzen. Man weiß ja nicht was sie besprechen oder sie müssen sich zum Teil zum Vollstrecker von Kürzungspolitik machen und da hätte man schon gern eine andere Mitsprache oder zumindest eine Transparenz.

fomos numa manifestação dos grupos e achamos eles muito mais seguros de si. Também nos contaram que a memória da ditadura militar e do despertar artístico era muito forte, pelo menos em São Paulo. Eles foram coautores das leis de financiamento e prestam atenção a isso. E se houver sequer uma nota de mudança, eles se mobilizam de imediato e falam: 'Aqui estão querendo roubar o nosso dinheiro'. E o que também acho muito legal é que alguns até tem seus próprios representantes de classe artística nas comissões de seleção de edital público, aí a discussão também muda. Nós, recentemente, tivemos uma situação onde falamos com um membro da comissão que avalia financiamento para projetos e pensamos: na verdade queríamos ter um representante da nossa classe artística sentado entre eles. Porque nós não sabemos qual é a conversa, e às vezes eles têm que se tornar os executores dos cortes, e seria bom ter uma voz, ou, pelo menos, transparência. Nesse sentido, a cena independente do Brasil foi exemplar. Tentamos sinalizar que não éramos os embaixadores do grande teatro municipal alemão, mas uma cena livre que gosta muito da forma como eles se organizam. Eles faziam grupos entre os grupos, coisa que gostamos muito. Essa troca aqui quase não existe. Era quase uma prática comum, ou, pelo menos, assim nos contaram, então foi assim que fizemos também. Fizemos encontros com uma variedade de grupos e pensamos: também vamos fazer esses grupos entre grupos, isso combina muito bem com a gente. andcompany&Co tem um núcleo sólido, mas nós sempre procuramos aliados. Aí começamos a nos entender como um novo grupo, o grupo *FatzerBraz*. É também por isso que decidimos não trabalhar com um coletivo só. Aí ia ser: Andcompany&Co aqui e grupo X ali. Mas aqui todos se conhecem de novo. Aí teve a Mariana, hoje ela mora em Berlim, ela veio de um grupo muito simpático chamado São Jorge, eu acho que no Brasil eles são muito conhecidos. E a Manuela também participou.

Insofern fanden wir die freie Szene in Brasilien ein Stück weit vorbildhaft. Wir haben versucht ihnen zu signalisieren, dass wir nicht die Botschafter des tollen deutschen Stadttheaters, sondern freie Szene sind, die das total gut finden, wie sie sich organisieren. Sie machen Gruppen aus Gruppen, das fanden wir total toll. So einen Austausch gibt es hier eigentlich so gut wie nicht. Das war schon teilweise regelrechtes Konzept oder zumindest wurde es uns so erzählt und wir haben das dann quasi auch gemacht. Wir haben uns mit ganz vielen verschiedenen Gruppen getroffen und gedacht: Wir machen jetzt auch eine Gruppe aus Gruppen, das passt gut zu uns. andcompany&Co hat einen festen Kern, aber wir suchen uns immer Mitstreiter:innen. Wir haben uns dann wie eine neue Gruppe begriffen, die *FatzerBraz*-Gruppe. Deswegen haben wir uns auch dagegen entschieden nur mit einem Kollektiv zu arbeiten. Das wäre so gewesen: andcompany&Co hier und Gruppe X dort. Nein, hier lernen sich alle neu kennen. Da war dann Mariana dabei, sie lebt jetzt auch in Berlin, aus einer sehr sympathischen Gruppe. São Jorge, ich glaube, die ist in Brasilien auch wirklich bekannt. Und Manuela war auch dabei.

**Sascha Sulimma:** Du hast ja auch schon mit Leuten gesprochen, die mitgemacht hatten?

**Isabel:** Genau, Ich hatte mit Manuela und mit Jorge gesprochen.

**Alex Karschnia:** Ja super. Ich wollte das nur in Bezug auf eine ganz praktische Ebene für so ein postkoloniales Verständnis vorwegschicken. Das waren zwei Sachen: Einerseits waren wir selber mit dem Interesse da, zu sehen, wie sich die freie Szene dort organisiert. Wir fanden das wirklich beeindruckend, ich erzähle das immer wieder als Beispiel. Jetzt ist gerade wieder so eine Phase, in der wir denken, dass sich die freie Szene wieder mobilisieren und wahrscheinlich Kürzungen abwehren muss. Dann denke ich automatisch immer an diese Brasilienereferenzen. Sie waren auch sehr politisiert. Mariana hatte uns erzählt: Als Lula verhaftet wurde - und sie hatte das nur hier aus Berlin im Fernsehen verfolgt - gab es richtige Proteste bei denen Leute Lula nicht gehen lassen wollen. Sie haben ihn regelrecht festgehalten und da hat sie auch Kolleg:innen erkannt, die an vorderster Front standen, um Lula zu verteidigen. Das hat mich sehr beeindruckt.

**Sascha Sulimma:** Você também já falou com pessoas que tinham participado, certo?

**Isabel:** Certo, eu já falei com a Manuela e com o Jorge.

**Alex Karschnia:** Ótimo. Eu só queria falar isso com respeito a um nível bem prático de um entendimento pós-colonial. São duas coisas: Por um lado a gente foi lá pra ver como a cena independente se organiza. Realmente ficamos impressionados. Aqui estamos novamente numa fase onde a cena livre de teatro tem que se mobilizar e provavelmente se defender de cortes. Aí sempre penso automaticamente nessas experiências do Brasil. Foram muito politizadas. Mariana nos contou: Quando Lula foi preso – e ela acompanhou o caso desde Berlim – houve protestos onde as pessoas realmente não queriam deixar o Lula ir preso. Praticamente seguraram ele, e ela reconheceu seus colegas bem no primeiro plano, defendendo Lula. Isso me impressionou.

**Isabel:** Sim, isso foi quando tinha todas essas pessoas no sindicato de São Paulo. Essa mobilização que você mencionou foi muito impressionante, e também entre as pessoas do teatro. Eu penso que tem essa união porque não tem outra opção. Justamente porque é difícil o financiamento e a situação é precária. Mas isso gera uma união que também pode levar a laços novos no nível artístico.

**Alex Karschnia:** Certo. Por exemplo, eu tinha um preconceito contra o teatro de rua, e ali vimos uma peça de teatro de rua que tratava o tempo da ditadura militar e foi muito impressionante. Era muito bem-feita, mas também as reações foram interessantes. Era um público aleatório, e tinha bastantes pessoas que estavam levemente embriagadas, e mais provavelmente estavam naquele lugar por coincidência. E, de repente, ficaram comentando tudo e tiveram uma reação muito forte. Tinha personagens em fantasia de gorila, aí me explicaram que os soldados são

**Isabel:** Ja, als viele Leute vor dem Gewerkschaftshaus in São Paulo standen. Diese Mobilisierung, von der du sprichst war schon beeindruckend und eben auch unter den Theaterleuten. Ich glaube auch, dass man sich auch oft zusammenschließt, weil es anders nicht geht. Weil eben auch die Finanzierung schwierig ist und die Lage prekär ist. Das generiert aber vielleicht auch ein anderes Miteinander und da kann auch auf künstlerischer Ebene etwas Neues entstehen.

**Alex Karschnia:** Ja. Ich hatte zum Beispiel ein totales Vorurteil gegen Straßentheater und wir haben dort ein Straßentheaterstück gesehen, was die Zeit der Militärdiktatur thematisiert hat und sehr beeindruckend war. Es war super gemacht, aber auch die Reaktionen waren spannend. Da kam ein Zufallpublikum zusammen und es waren durchaus auch Leute dabei, die leicht alkoholisiert waren und eher nur so an dem Ort rumhängen würden und sie haben dann plötzlich das ganze kommentiert und stark reagiert. Es gab Charaktere in Gorillakostümen und mir wurde dann erklärt, dass Gorilla auch ein Wort für die Soldaten ist. Es war völlig klar was gemeint ist, die Verkleidung war kein Zufall, sondern lebendige Erinnerung und in dem Zusammenhang macht es total Sinn. Als wir früher auch aktivistische Sachen gemacht haben, haben wir gesagt, wir sind mit einem Fuß auf der Straße und mit einem Fuß auf der Bühne. Mittlerweile sind wir eher mit zwei Füßen auf der Bühne und wollen auch gerne wieder einen auf die Straße kriegen. Ich glaube, in Brasilien ist dieser Wechsel viel selbstverständlicher, weil es eben diese Tradition gibt und es gibt aber auch politische Gründe dafür.

**Isabel:** Und wie kam es dann zu dem *FatzerBraz* Projekt, seid ihr schon mit einer konkreten Idee nach São Paulo gekommen?

**Sascha Sulimma:** Eingeladen wurden wir von Matthias Pees, der zu dieser Zeit in Brasilien gelebt hat. Er hatte dort auch dieses Produktionsbüro mit einem Partner und er hatte eine Reihe von Produktionen gemacht. Ich glaube, mit der Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes hat er verschiedene deutsche Kollektive, Gruppen und Künstler:innen nach Brasilien geholt. Ich glaube, Gob Squad und Schlingensiefel waren zum Beispiel dort. Und dann hat er uns angesprochen, das war die Initiative.

chamados de gorilas também. Não havia dúvida nenhuma do que se pretendia dizer, as fantasias não eram coincidência, mas memória viva, e nesse contexto faz todo o sentido. Antigamente, quando a gente fazia mais coisas ativistas, dizíamos que a gente tinha um pé na rua e outro no palco. Hoje, a gente está com os dois pés no palco, querendo voltar a pôr um pé na rua. Eu penso que no Brasil essa troca é muito mais comum, porque tem essa tradição, mas também tem razões políticas.

**Isabel:** E como surgiu o projeto *FatzerBraz*, vocês chegaram em São Paulo já tendo uma ideia concreta?

**Sascha Sulimma:** Fomos convidados por Matthias Pees, que morava no Brasil na época. Ele também tinha lá esse escritório de produção com um sócio e já havia feito várias produções. Acho que ele trouxe vários coletivos, grupos e artistas alemães para o Brasil com o apoio da Fundação Cultural Federal Alemã. Acredito que Gob Squad [grupo de performance] e Christoph Schlingensief [diretor teatral] estavam lá, por exemplo. Então, ele se aproximou de nós, essa foi a iniciativa.

**Alex Karschnia:** Havia um tipo de perfil para esse convite. Matthias Pees agora é o diretor de Berliner Festspiele [festival de teatro]. Ele dirigiu o teatro Mousonturm em Frankfurt durante anos, que é de onde também somos nós, e foi um produtor *freelancer* no Brasil. Ele também tem laços familiares ali, a esposa dele é brasileira. Quando ele era mais novo, era dramaturgo na Volksbühne e tinha bons contatos. Foi por isso que ele convidou o grupo da Volksbühne, mais nós. Agora também estamos ligados à Volksbühne, mas não naquela época. Na verdade, surgimos do Teatro HAU, mas semelhante ao Gob Squad, agora também trabalhamos no Voklsbühne. Pees, como jovem dramaturgo, também fez parte de *Chance 2000* do Christoph Schlingensief, e também conhecia bem Frank Castorf. Eu acredito que antes da gente,

**Alex Karschnia:** Es gab sozusagen ein Framing, es gab diese Einladung. Matthias Pees ist jetzt Leiter der Berliner Festspiele geworden. Er hat jahrelang den Mousonturm in Frankfurt geleitet, wo wir auch her sind und er war als freier Produzent in Brasilien. Er ist dort auch familiär verbunden, seine Frau ist Brasilianerin. Er war als junger Mann Dramaturg an der Volksbühne und hatte da gute Kontakte. Deswegen hat er quasi eine gewisse Volksbühnencrew eingeladen, plus uns. Jetzt sind wir auch mit der Volksbühne verbunden, aber damals noch nicht. Wir sind ja eigentlich ein HAU Gewächs, aber ähnlich wie Gob Squad, arbeiten wir jetzt auch an der Volksbühne. Pees war damals auch bei Schlingensief bei *Chance 2000* als junger Dramaturg dabei und kannte Frank Castorf auch gut. Ich glaube, vor uns waren auch Constanza Macras und ein paar von den Leuten, die bei Castorf mitgespielt haben, dort. Es gab wohl auch viele Diskussionen dazu und das ganze hieß - wenn ich mich richtig erinnere - *Unter Menschenfresser Leuthen* und das ist ja der Titel von Hans Staden. Wenn ich das richtig erinnere, war es auch genauso geschrieben wie im Original ‚Leuthen‘ mit th. Es gab schon eine Art postkoloniales Framing und Konzept, an das man sich angedockt hat und deswegen bin ich auf die Anthropophagie und Oswald de Andrade gekommen. Die Frage war: Was machen wir da? So was ist natürlich total geil, eine Einladung nach Brasilien, aber wir wollten nicht hinfahren und mit dem deutschen Geld irgendwelche Leute für ein tolles Projekt rekrutieren. Es sollte so funktionieren, wie Projekte die wir in Deutschland machen. Die Leute sollten die Wahlfreiheit haben und sich aus freien Stücken dafür entscheiden mit uns zu arbeiten, weil sie das interessiert, was wir vorschlagen. Und das war besonders intensiv zum Thema Postkolonialismus. Wir haben später das Stück *Black Bismarck* gemacht und haben dafür Schwarze Schauspieler:innen gesucht. Da musste man offen reden können und sagen: Das ist unser Projekt und wenn ihr Bock darauf habt, würden wir uns freuen zusammenzuarbeiten, wenn ihr keinen Bock darauf habt, verstehen wir es total. Oder wenn ihr sagt: Kolonialismus, schön, dass ihr Weißnasen euch jetzt einmal dafür interessiert, ich als Schwarzer Schauspieler habe überhaupt kein Interesse da mitzuspielen. So ähnlich war es eigentlich schon in Brasilien, wir wollten etwas anbieten, wo man sich auf Augenhöhe trifft und deswegen kam man schnell auf Brecht. Wir bringen nicht unseren Brecht

também a Constanza Macras e algumas das pessoas que tinham trabalhado com Castorf tinham estado lá. Parece que também houve várias discussões sobre isso, e se bem me lembro, tudo foi chamado de *Unter Menschenfresser Leuthen* [Entre Antropófagos] e isso é o título do livro de Hans Staden. Se não me engano, também estava escrito como no original, *Leuthen* com *th*. Já havia um tipo de enquadramento e conceito pós-colonial, o qual nos encaixávamos e é por isso que eu me apeguei com a Antropofagia e Oswald de Andrade. A pergunta era: O que estamos fazendo aí? Algo assim é absolutamente incrível, um convite para o Brasil, mas não queríamos ir lá e recrutar pessoas aleatórias para um grande projeto com dinheiro alemão. Devia funcionar como projetos que fazemos na Alemanha. Que as pessoas tivessem a liberdade de escolha e decidiram livremente trabalhar conosco por estarem interessadas no que propomos. Com a temática do pós-colonialismo isso foi muito intenso. Mais tarde, fizemos a peça *Black Bismarck*, e para isso procuramos atores e atrizes pretas. Para isso era necessário poder falar abertamente e dizer: esse é nosso projeto, e se vocês estão dispostos a isso, estaríamos felizes de colaborar, mas se vocês não estão dispostos, não tem problema. Ou se vocês pensam: 'Colonialismo, que bom que vocês branquinhos de repente se interessam com isso. Eu como ator ou atriz preta... não tenho interesse nenhum em participar.' No Brasil, já foi bastante semelhante. Queríamos oferecer algo em que poderíamos encontrar o mesmo nível e é por isso que Brecht foi rapidamente escolhido. Não estamos trazendo o nosso Brecht para o Brasil, ele já existe aí há muito tempo, tem uma tradição de Brecht própria. Pensamos então, que *Fatzer* provavelmente não ia ser muito conhecido, que teríamos que organizar uma tradução, isso sim, mas sim deveria ser *Fatzer*. A única razão pela qual não encenamos Brecht o tempo todo, é que você não tem tanta liberdade. Naquela época, a mãe de Johanna Schall ainda estava viva, e ela era muito notória por seu uso restritivo da tecnologia. Como *Fatzer* é um fragmento, ele

nach Brasilien, sondern er ist schon längst da, es gibt eine eigene Brechttradition. Wir dachten dann, dass *Fatzer* bestimmt nicht so bekannt ist, dass man eine Übersetzung organisieren muss, das schon, aber *Fatzer* sollte schon sein. Der einzige Grund, warum wir nicht dauernd Brecht inszenieren ist, dass man da nicht so viele Freiheiten hat. Damals lebte auch noch die Mutter von Johanna Schall, sie war noch sehr berüchtigt, in Bezug auf den restriktiven Umgang mit Technik. Weil *Fatzer* ein Fragment ist, kann man es rearrangieren und selbst da war es früher restriktiv, so als wäre es ein Werk, das werkgetreu aufgeführt werden könnte. Die Überraschung war, dass alle *Fatzer* kannten. Mehrere Leute, die wir getroffen haben und denen wir sagten, wir wollen *Fatzer* machen, sagten: Super wir wollen auch gerade *Fatzer* machen. Das heißt, es ist besser aufgegangen als wir gedacht haben.

**Isabel:** Ich dachte immer, dass es außerhalb Deutschlands die Möglichkeit gäbe, mit den Brechttexten auch anders umzugehen.

**Alex Karschnia:** Ja, Stefan Brecht ist da großzügiger, wenn ich das richtig erinnere, war Stefan Brecht für die ausländischen Produktionen zuständig und er hat viel mehr durchgelassen. In Deutschland war es wirklich restriktiv und das hat uns lange Zeit den totalen Konflikt gebracht, weil wir dachten: Wir mit unserer Remix Ästhetik wollen ja auch etwas ‚brasilianisches‘ mit hineinbringen, vielleicht sollten wir es doch nicht machen...

**Sascha Sulimma:** Wir wussten da ja auch schon, dass es auch in Deutschland gezeigt werden sollte. Ich glaube, das war auch ein Grund, warum wir nach den strengen Vorgaben gedacht haben.

**Alex Karschnia:** Sie haben alle gesagt, auch Lilienthal: Vergiss es, keine Chance, wenn du mit irgendwas Anderem ankommst oder anfängst etwas zu vermischen sagen sie sofort nein. Das war sozusagen die Herausforderung. Ich erzähle gleich dazu, wie wir es gelöst haben, aber noch dazu was noch für *Fatzer* sprach. Ich weiß gar nicht, wie man so eine Entscheidung trifft, aber mir war total klar, dass ich unbedingt *Fatzer* machen möchte. Es war eher eine intuitive Sache, aber es gab schon ein paar Anknüpfungspunkte. Das eine ist - Es gibt ja von Heiner Müller diese Version, die es als Vorlage gibt. Die kannte ich,

pode ser rearranjado, mas mesmo ali costumava ser restritivo, como se fosse uma peça que pudesse ser encenada ao pé da letra. A surpresa foi que todos conheciam *Fatzer*. Várias pessoas que conhecemos e dissemos que queríamos fazer o *Fatzer*, responderam: 'Ótimo, também queremos fazer o *Fatzer*.' Quer dizer, fez mais sentido do que pensamos.

**Isabel:** Eu sempre pensei que fora da Alemanha seria possível trabalhar de maneira diferente com os textos do Brecht.

**Alex Karschnia:** Sim, Stefan Brecht é mais liberal, se bem me lembro é Stefan Brecht quem é responsável pelas produções estrangeiras, e ele permitiu muitas coisas. Na Alemanha era muito restritivo, por isso tivemos um grande conflito durante muito tempo, porque pensamos: nós com a nossa estética do remix querendo introduzir algo brasileiro também, mas talvez seja melhor não fazer ...

**Sascha Sulimma:** E também já sabíamos que também ia ser exibida na Alemanha. Acho que essa foi também uma razão pela qual pensamos num acordo com as diretrizes rigorosas.

**Alex Karschnia:** Todo mundo, também Lilienthal, falou: 'Esquece. Não tem jeito. Se você chegar com alguma outra coisa ou começa a misturar, eles já vão falar que não.' Ou seja, esse foi o desafio. Já vou contar como resolvemos isso, mas antes, o que mais tinha a favor de *Fatzer*. Nem sei como se toma uma decisão como essa, mas eu tinha muito claro que realmente queria fazer *Fatzer*. Foi mais uma coisa intuitiva, mas também tinha alguns pontos de conexão. Por um lado – tem essa versão de Heiner Müller, que tem como modelo. Eu a conhecia, porque Nicola e eu tínhamos feito nosso projeto prático de teatro com Lehmann anos antes, por isso já conhecíamos o material. O Sascha também já fazia parte. Primeiro liamos a versão do Heiner Müller e depois a versão do Brecht. No projeto com Lehmann tínhamos

weil Nicola und ich bei Lehmann Jahre davor unser Projekt gemacht haben, daher kannten wir das Material. Sascha war auch schon daran beteiligt. Wir haben uns erst einmal die Heiner Müller Fassung durchgelesen und dann die Brechtfassung angesehen. Bei dem Lehmann Projekt haben wir auch unsere eigene Fassung gemacht und hatten jetzt auch Lust darauf wieder eine Fassung für Brasilien zu machen. Bei Müller war es ja so, dass er *Fatzer* wegen der RAF Geschichte gemacht hat. Er fand, dass es keinen aktuelleren Text für die Situation, also die Jahre 77, 78 gibt. Zuvor hat er ja die *Hamletmaschine* geschrieben. Das waren ja alles eigentlich Kommentare auf Stammheim, den Tod von Ulrike Meinhof. Und dann war es eine typische Müller Geste zu sagen: Ja, jetzt machen wir *Fatzer*, ich schreibe kein realistisches Theaterstück über Ulrike Meinhof, sondern es ist alles schon im *Fatzer* enthalten. Sie sind zusammen eingeschlossen wie in Stammheim und machen sich gegenseitig fertig. Wenn man sich einmal die RAF Kassiber ansieht, ist es schon brutal wie sie sich gegenseitig fertig gemacht haben. Erst wurde Ulrike Meinhof quasi gemobbt und hat sie hat sich umgebracht. Sie haben sich wirklich selbst zerfleischt.

Und für die RAF und die bewaffneten Gruppen war die lateinamerikanische Guerilla eine wichtige Referenz, sie haben sich ja selber als Guerilla betrachtet. Das Handbuch für den Guerillero von Carlos Marighella war wie eine direkte Handlungsanleitung und die deutsche Übersetzung kannte die RAF und vergleichbare Gruppen. Marighella ist ja aus São Paulo, wir haben uns sogar so einen kleinen Marighella Gedenkstein angeschaut. Um die Ecke wo wir gewohnt haben, wurde er in einen Hinterhalt gelockt und erschossen. Eigentlich war er ja Politiker, der dann in den Untergrund ging. Das war so ein Anknüpfungspunkt. Und dann kam die positive Überraschung, dass alle *Fatzer* kennen und Lust darauf haben. Die *Brasilianisierung* war eigentlich eher ein Zufallsfund. In Berlin gibt es einen Buchladen mit lateinamerikanischer und vor allem brasilianischer Literatur und dort habe ich sofort auf *Macunaíma* reagiert, 'Ein Held ohne alle Eigenschaften': Sounds like *Fatzer*!

**Sascha Sulimma:** Als wir dann den Film *Macunaíma* gesehen haben war es dann auch ganz klar. Das ist ja eigentlich die große zweite Folie von *FatzerBraz*. Es ist eine Vermischung von *Fatzer* und *Macunaíma*, wir haben gemerkt,

feito nossa própria versão, e assim também queríamos fazer uma versão para o Brasil. No caso de Müller, foi por causa da história do RAF [Fração do Exército Vermelho] que ele fez *Fatzer*. Segundo ele, não havia texto mais atual para a situação, ou seja, os anos 77, 78. Antes disso ele tinha escrito a *Máquina Hamlet*. E isso no fundo eram todos comentários sobre Stammheim [nome da prisão], a morte de Ulrike Meinhof [integrante da RAF]. E então foi um gesto típico de Müller dizer: Sim, agora vamos fazer o *Fatzer*, não vou escrever uma peça realista sobre Ulrike Meinhof, porque já está tudo dentro de *Fatzer*. Eles estão presos juntos, como em Stammheim e batem uns nos outros. Se olharmos para os documentos da RAF, é brutal como eles se espancam uns aos outros. Primeiro Ulrike Meinhof foi intimidada e depois suicidou-se. Eles realmente desfizeram-se. E para a RAF e os grupos armados, a guerrilha latino-americana era uma referência importante, pois consideravam-se guerrilheiros. *O Manual do Guerrilheiro Urbano* de Carlos Marighella era como guia de ação direta, e a RAF e grupos comparáveis conheciam a tradução alemã. Marighella é de São Paulo, até visitamos o pequeno memorial de Marighella. Ele foi emboscado e assassinado na esquina de onde morávamos. Na verdade, ele era um político que depois foi para a clandestinidade. Esse foi um dos pontos de contato. Então, veio a surpresa positiva de que todo mundo conhece o *Fatzer* e gosta da obra. A brasilianização, na verdade, foi mais uma coincidência. Em Berlim há uma livraria com literatura latino-americana e principalmente brasileira e aí reagi imediatamente à peça *Macunaíma*, '*O Herói sem nenhum Caráter: Sounds like Fatzer!*'

**Sascha Sulimma:** E quando assistimos ao filme *Macunaíma* ficou bem claro. No fundo essa é a segunda base de *FatzerBraz*. É uma mistura de *Fatzer* e *Macunaíma*, notamos que ele também é um anti-herói ou um personagem egoísta.

dass das auch ein Antiheld oder ein Egoist-Charakter ist.

**Alex Karschnia:** Wir haben viele Filme angesehen, die uns wirklich beeindruckt haben, vor allem das Cinema Novo, das sind unfassbar geile Filme und *Macunaíma* haben wir uns x-Mal angesehen. So dass wir uns dachten, dass wir auf der visuellen Ebene *Macunaíma* machen, weil auf der textlichen Ebene ja nichts geht. Die *Brasilianisierung* ist da in das bunte, farbige Bühnenbild eingegangen. Beim Bühnenbild gab es auch eine Kollaboration. Wir stiften auch gerne Zusammenarbeiten, manchmal bringen wir auch Leute zusammen, die sonst nie miteinander zusammengearbeitet hätten. Wir hatten einen brasilianischen bildenden Künstler, João Loureiro, und wir haben einen deutschen bildenden Künstler mitgebracht, Jan Brokof. Ihn hat die ‚Tropicalisierung‘ nachhaltig beeindruckt. Ich würde sagen, er ist heute noch brasilianisiert. Bei *Fatzer* gibt es auch Tiermetaphern und ich fand die Tierverwandlungen bei *Macunaíma* hochinteressant und dachte mir, dass wir das voll ausreizen könnten. João hat sofort darauf reagiert und hat Tiermasken designed, die wir heute noch haben. Vogelköpfe von ihm haben wir auch später noch einmal in einem anderen Stück genutzt. Vor allem gab es einen Panzer aus Leder. João fand die übersetzten Auszüge aus dem Text, in denen es um den Panzer ging und wo sie darüber reden, er wäre wie ein Arschloch, dass sie ausgespuckt hat - total lustig. Er meinte: Ich mache euch einen Panzer mit einem Arschloch. Und wir fanden das klingt total gut. Er ist ein sehr etablierter Künstler in einer krass renommierten Galerie und er hat alles anfertigen lassen, während unser deutscher bildender Künstler alles selber gemacht hat und auch selbst zum ersten Mal mitgespielt hat. Wir haben seine Kunstproduktion quasi auch gezeigt, in dem er gemalt hat. Er hat dann zum Beispiel die Karte als lebendes Bühnenbild visualisiert und verändert.

**Isabel:** Ja, das Bühnenbild ist ja auch sehr spannend, weil es sich immer wieder verwandelt - Von der Großstadt mit den Hochhäusern, hin zum Urwald und dann der Panzer und das Kellergewölbe, in dem die Gruppe sich verschanzt. Bei den Masken gibt es ja nicht nur die Tierfiguren sondern auch Pappmasken mit Brechtgesichtern und anderen Referenzen, wobei ja auch die Zweidimensionalität spannend ist. Außerdem gibt es eben die *Macunaíma* Figur mit

**Alex Karschnia:** Assistimos vários filmes que realmente nos impressionaram, em especial o Cinema Novo, são filmes muito bacanas, e assistimos *Macunaíma* inúmeras vezes. Tanto que pensamos em fazer *Macunaíma* no nível visual, porque no nível textual não era possível fazer nada. A brasilianização entrou no cenário colorido. Também teve uma colaboração no cenário. Gostamos de criar colaborações, às vezes juntamos pessoas que de outra forma nunca teriam colaborado. Tinha um artista plástico brasileiro, o João Loureiro, e trouxemos um artista plástico alemão, Jan Brokof. A Tropicalização lhe causou uma impressão duradoura. Eu diria que até hoje está brasilianizado. No *Fatzer* também tem metáforas de animais. Eu achei muito interessante as transformações animais de *Macunaíma* e pensei que isso poderia beneficiar a performance. O João reagiu imediatamente e produziu máscaras de animais que temos ainda hoje. Usamos suas cabeças de pássaro novamente mais tarde em outra peça. Em especial, havia um tanque de couro. João achou muito engraçado os trechos do texto traduzido, aos quais se referem ao tanque e dizem que é como um cu que os cuspiu. Ele disse: ‘Vou fazer um tanque com um cu.’ E achamos uma ótima ideia. Ele é um artista muito estabelecido em uma galeria super renomada, e deixou produzir tudo no seu espaço com a sua equipe, enquanto nosso artista plástico alemão fez outras matérias e também atuou pela primeira vez. Assim também mostramos a produção artística dele, sendo que ele pintou. Por exemplo, ele visualizou e mudou o mapa como um cenário vivo.

**Isabel:** Sim, o cenário é muito emocionante porque muda constantemente – da grande cidade com os arranha-céus, para a mata virgem e depois para o tanque e o porão onde o grupo se esconde. E as máscaras também não são todas figuras de animais, mas também máscaras de papelão com rostos Brechtianos e outras referências, onde a bidimensionalidade também é interessante. E também tem a figura de *Macunaíma* com o

dem Papagei auf der Schulter. Das deutsche Publikum kennt diese historischen oder kulturellen brasilianischen Referenzen ja wahrscheinlich nicht. Hattet ihr euch dazu Gedanken gemacht?

**Sascha Sulimma:** Wir fanden es eigentlich ganz interessant, dass verschiedene Referenzen jeweils in Brasilien und in Deutschland unterschiedlich wahrgenommen oder eben gar nicht gesehen wurden. Wir fanden es eher cool, dass zum Beispiel die ganzen *Macunaíma* Verweise in Brasilien ziemlich 'in your face' waren und die Deutschen das überhaupt nicht erkannt haben. Da gibt es eben ein ganz anderes Wissen, das Publikum in Brasilien hatte da ein Vorsprung. Beim Machen war es schon wichtig, dass es nicht hermetisch wird, weil die ganzen *Macunaíma* Zitate ja auch funktionieren, wenn man den Film nicht kennt, als eine Art *Fatzer* Interpretation.

**Alex Karschnia:** Ja, und die Zweidimensionalität ist ein Mittel, das wir vorher schon genutzt und mitgebracht haben. Es gibt zum Beispiel eine Arbeit von uns, die sich insofern auch als Analogie anbietet. Wir haben ein paar Jahre davor eine *Hamletmaschine* als *Gameshow* gemacht und dort haben wir auch diese Masken eingesetzt. Wir fanden diesen Sprung von der Zwei- in die Dreidimensionalität interessant. Wir fanden es auch richtig, mit Kopfmasken zu arbeiten, die vielleicht nicht alle erkennen. Ich kann mich gar nicht erinnern, wer da alles auftaucht. Ich glaube auch Oswald de Andrade, weil uns das Manifest nachhaltig geprägt hat. Wir haben jetzt gerade eine Arbeit gemacht, bei der ich viel an *FatzerBraz* und an die Idee der Anthropophagie dachte. Die Arbeit heißt *Shanzhai Express* und *shanzhai* ist das chinesische Wort für Fake. Heute ist diese Frage der kulturellen Aneignung noch einmal viel aufgeladener. Es ist ein rein deutsch-asiatischer Cast, außer Nicola und Sascha, als Musiker spielen nur Deutsch-Chines:innen und japano-belgische Performer:innen auf der Bühne. Da haben wir auch über die Frage der kulturellen Aneignung gesprochen. Für uns ist die Erfahrung mit *FatzerBraz* immer ein gutes Beispiel, weil wir die Idee der Einverleibung von Andrade super fanden. Wir haben dann viel darüber geredet, dass man kulturelle Produktionen als etwas Lebendiges betrachtet. Das ist dann kein Erbe, das verwaltet wird, was ja auch die Perspektive der DDR war. Für Brecht war ja auch

papagaio no ombro. O público alemão provavelmente não conhece essas referências históricas e culturais brasileiras. Vocês tinham considerado isso?

**Sascha Sulimma:** Na verdade, achamos bastante interessante que referências diferentes fossem percebidas de maneira diferente no Brasil e na Alemanha, ou não fossem vistas. Achamos muito legal, por exemplo, todas as referências à *Macunaíma* no Brasil serem muito evidentes e os alemães não reconhecerem nada disso. Existe um nível de conhecimento completamente diferente, o público no Brasil tinha vantagem neste contexto. No processo de criação, era importante que não ficasse hermético, porque todas as citações de *Macunaíma* também funcionam sem conhecer o filme, como um tipo de interpretação de *Fatzer*.

**Alex Karschnia:** É isso, e a bidimensionalidade é uma ferramenta que já usávamos e que trouxemos conosco. Tem um trabalho nosso, por exemplo, que também funciona como analogia. Uns anos antes tínhamos encenado a *Máquina Hamlet* como game show, e aí também utilizamos essas máscaras. Achamos interessante esse pulo de bidimensionalidade para tridimensionalidade. Também achamos certo isso de trabalhar com máscaras de cabeça que talvez nem todos iam reconhecer. Não consigo lembrar de todos os que apareciam. Acho que também o Oswald de Andrade, porque o manifesto nos marcou duradouramente. Acabamos de fazer um trabalho que me fez pensar muito em *FatzerBraz* e na ideia da antropofagia. O trabalho chama de *Shanzhai Express* e *shanzhai* é a palavra chinesa para fake. Hoje essa questão da apropriação cultural é ainda mais pesada. Com exceção de Nicola e Sascha, o elenco é completamente germano-asiático, com músicos:as que só tocam germano-chineses:as e japão-belgas no palco. Aí também conversamos sobre a questão da apropriação cultural. Para nós, essa experiência com *FatzerBraz* é sempre um bom exemplo, porque achamos excelente essa ideia do devorar de Andrade. Então, aí

sempre a produção é importante - também que sempre algo novo surge.

Ich fand es schon den entscheidenden Schritt, dass man vor ca. zehn Jahren den Begriff Multikulturalität auch von links kritisiert hat. Wenn die Rechten von Ethnopluralismus reden, haben sie Multikulti eigentlich nur zu Ende gedacht, weil das natürlich darin steckt. Deswegen kam dann ein Begriff wie Interkulturalität oder Transkulturalität auf, um diesen lebendigen Prozess zu betonen. Und was ich über die Brasilianisierung von Brecht noch erzählen wollte - Lehmann hat uns ja auch besucht, er wurde emeritiert, ist in den Flieger gestiegen und ist mit seiner Frau nach São Paulo gekommen. Wir haben dann auch Veranstaltungen mit ihm gemacht, die total gut besucht waren und er ist auch noch weiter durch Brasilien getourt. Aber er hatte da schon einen Draht nach Brasilien, weil er schon mit einer Gruppe in Verbindung war, die für unsere Mitstreiter:innen total wichtig war, die Companhia de Latão - Die Messing Kompanie, Brechtianer vom Herren. Sergio de Carvalho, den ich später getroffen habe, und Lehmann kannten sich schon länger. Als wir deren Brecht gesehen haben, waren wir ein bisschen überrascht, das war sehr ernst und nicht sehr farbenfroh. Und unsere Message war: Brecht ist lustig, ohne Humor kann man eigentlich kein Brecht machen. Brecht war eigentlich immer auf der Seite der Künstler:innen, im Sinne von: Macht, was ihr wollt. Ganz anders als bei seinen Erben gibt es bei Brecht dieses *Laissez faire*. Insofern haben wir Brasilianisierung auch so verstanden, dass wir nicht schauen, wie das BE Brecht inszeniert hat, um das zu wiederholen, sondern wir wollten etwas Eigenes und Neues daraus machen.

**Sascha Sulimma:** Weil du den Diskurs mit der kulturellen Aneignung angesprochen hast, Alex, ich weiß nicht, ob man heute als deutsche Gruppe die nach Brasilien kommt noch genauso frei mit den ganzen tropischen Klischees rumballern könnte. Klar, wir haben das gemeinsam mit den brasilianischen Performer:innen gemacht und der Austausch war wichtig. Deswegen war es auch wichtig mit einem bildenden Künstler aus Brasilien zu arbeiten, der dann die Ästhetik mitbringt, damit das wirklich ein Austausch auf der visuellen Ebene ist. Ich müsste es mir noch einmal ansehen, weil wir mit den tropischen Klischees wild und plakativ gearbeitet haben. Ich weiß nicht, wie das heute in Deutschland

falamos muito sobre como as produções culturais são entendidas como algo vivo. E aí não é mais uma herança que tem que ser administrada, o qual também era a visão na RDA [República Democrática Alemã]. Para Brecht, a produção sempre foi importante também, ou seja, que sempre surja algo de novo. Eu achei um passo decisivo, quando uns dez anos atrás a ideia do multiculturalismo também foi criticada pela esquerda. Quando a direita fala de um etno pluralismo, na verdade só está pensando o multiculturalismo até ao fim, porque claro que isso está incluído. Por isso surgiu a ideia de interculturalidade ou também transculturalidade, para realçar esse processo vivo. E outra coisa que eu queria falar sobre a brasilianização de Brecht – Lehmann foi nos visitar, foi emérito, subiu no avião, e veio para São Paulo junto com a esposa. Também fizemos eventos com ele que foram muito bem visitados, e depois ele seguiu viajando pelo Brasil. Mas aí ele já tinha uma conexão com o Brasil, porque já estava em contato com um grupo, que para nossos companheiros e nossas companheiras era muito importante, a Companhia do Latão – ‘Brechtianos da gema’. Sérgio de Carvalho, quem conheci depois também, e Lehmann se conheciam faz tempo. Quando vimos o Brecht deles ficamos um pouco surpresos, era muito sério e não muito colorido. Nossa mensagem era: Brecht é engraçado, realmente não se pode fazer Brecht sem humor. Na verdade, Brecht sempre esteve do lado dos artistas, no sentido de: Faça o que quiser. Em contraste com seus herdeiros, Brecht tem esse *laissez faire*. Assim, também entendemos a brasilianização de tal forma que não nos interessamos pelas encenações do BE [Berliner Ensemble] para repeti-las, pois queríamos criar algo novo e único.

**Sascha Sulimma:** E como você mencionou o discurso da apropriação cultural, Alex, não sei se um grupo alemão chegando ao Brasil hoje, ainda poderia disparar tão livremente com todos esses clichés do tropicalismo. Claro, fizemos isso em conjunto com os e as performers e a troca de ideias foi importante.

innerhalb des Diskurses aufgefasst werden würde. Ich denke schon anders als in 2010.

**Alex Karschnia:** Ja, das kann ich mir auch gut vorstellen. Früher haben wir noch viel mehr als heute versucht, alle Leute auf die Bühne zu bringen und Jan haben wir auch auf die Bühne geschleift. Das ist wichtig, weil es den Prozess widerspiegelt, das Bühnenbild wird als Teil des Prozesses performt und der bildende Künstler ist einer der Mitspieler. Und er hat sich total in die Palmen verliebt und hat das dann wirklich bis zum Klischee ausgereizt. Aber dadurch war es wiederum nicht aufgedrückt, sondern er war einer der Mitspieler und hat das im Austausch mit den anderen entworfen. Auf alle Fälle würde ich auch heute noch versuchen in dieser Richtung zu arbeiten. Wir würden vielleicht heute anders rauszoomen. Von außen darauf gucken und überlegen, ob das in Deutschland zu grell wirken würde und ob das Publikum vielleicht die *Macunaíma* Ebene gar nicht mitmitlesen würde und nur denken würde, dass das die deutsche Fantasie von Brasilien wäre. Da wir *FatzerBraz* in Brasilien entwickelt haben, war das aber nicht vordergründig. Dort war uns wichtig, wie wir *Macunaíma* mit hinein bekommen, ohne ein Wort benutzen zu dürfen. Erst 2026, wenn Brecht endlich gemeinfrei ist, können wir mit Brecht das machen, was wir wollen und was er auch gewollt hätte. Wir gehören auf alle Fälle zu den Leuten, die da schon in den Startlöchern sitzen. Ich verteidige unseren Ansatz auch als viel authentischer brechtisch als diese Stadttheaterinszenierungen.

**Sascha Sulimma:** Wobei es ja schon alles ein bisschen lockerer geworden sein soll.

**Alex Karschnia:** Es ist lockerer geworden, aber es gibt auch einen echten Kampf um Brecht. Ich hatte in dem Zusammenhang auch eine Diskussion mit Wolfgang Engler, der die Ernst Busch Schule geleitet hat. Er hat einen Text geschrieben, in dem er meinte, dass Brecht dem Stadttheater gehöre und nur dort inszeniert werden sollte, weil Brecht ja selbst Intendant gewesen war. Erstens war Brecht nicht Intendant, sondern Helene Weigel und zweitens gibt es von Brecht viele Aussagen, in denen er erklärt, was er mit den Klassikern macht. Nämlich, dass er sie nach dem Materialwert prüft. Ich habe viele schöne Stellen gefunden, die nicht so bekannt sind, die aber auch die Arbeitsweise von andcompany schön beschreiben. Er hat auch

Por isso também foi importante trabalhar com um artista plástico brasileiro, que introduziu a estética, para que realmente seja uma troca a nível visual. Eu teria que o assistir de novo porque trabalhamos de forma louca e ousada com os clichês tropicais. Não sei como isso seria entendido no discurso da Alemanha hoje. Penso que diferente de 2010.

**Alex Karschnia:** É, eu acho também. Antigamente tentamos levar todo mundo no palco, muito mais do que hoje, assim também o Jan, arrastamos ele no palco. Isso é importante porque reflete o processo, o cenário é performado como parte do processo e o artista vira parte do elenco. E ele se apaixonou muito pelas palmeiras e depois levou isso ao ponto de clichê. Mas dessa forma também não foi uma coisa imposta, mas ele foi parte do elenco e criou tudo isso em troca com os outros. Mas de qualquer maneira eu tentaria trabalhar nessa mesma direção hoje também. Talvez hoje tivéssemos um outro ângulo de visão. Olharíamos de fora considerando se pareceria berrante demais na Alemanha, e se o público talvez nem conseguiria perceber o nível de Macunaíma e pensaria apenas que se tratava de uma fantasia alemã do Brasil. Mas como produzimos *FatzerBraz* no Brasil, isso não foi prioritário. Nesse caso foi importante conseguir introduzir Macunaíma, sem poder usar nenhuma palavra. Só em 2026, quando as obras de Brecht finalmente serão, públicas, livres e gratuitas. Vamos poder fazer com Brecht o que queiramos, e o que ele também tivesse querido. Definitivamente estamos entre as pessoas que já estão esperando na linha de partida. E eu sigo defendendo nossa abordagem como muito mais autenticamente Brechtiana do que essas produções de teatro municipal.

**Sascha Sulimma:** Embora digam que já está sendo um pouco mais flexível.

**Alex Karschnia:** Está sendo mais flexível, sim, mas também tem uma verdadeira disputa pelo Brecht. Neste contexto, também tive uma discussão com Wolfgang Engler,

gesagt: Ich nehme mir was ich will und mixe es zusammen, dazu mache ich noch Musik und das ist dann das Stück. Insofern ist es eigentlich ein historisches Unding, dass man mit Brecht nicht machen kann was man will, das endlich beendet gehört. Wir hatten dann in dem *FatzerBraz* Prozess auch darüber gesprochen, dass wir in Brasilien mit Brecht viel freier sind als wir in Deutschland gewesen wären und dass wir nur darauf warten, dass wir endlich auch diese Freiheit haben. Wir wurden auch gefragt, ob Brecht wirklich so lustig ist, weil in den Übersetzungen ja oft etwas verloren geht. Aber gerade der *Fatzer* ist so lustig, es gibt so lustige Wortwitze. Deswegen fanden wir es so genial, dass João sich den Panzer mit dem Arschloch einfallen lassen hat, weil er damit genau den Witz getroffen hat

**Sascha Sulimma:** Es wäre natürlich etwas total anderes gewesen, wenn wir nur mit bildenden Künstler:innen aus Deutschland gearbeitet hätten. Wir sind ja auch bewusst mit dem Flash des Tropicalem umgegangen. Dieser Gegenpol von João mit dem organischen Panzer und den Tiermasken ist entscheidend gewesen und hat *FatzerBraz* total geprägt.

Bei uns ist es ja sowieso immer so, dass alle Spieler:innen und Künstler:innen die Stücke mit ihren Ideen total prägen. Es ist ja bei uns sowieso total entscheidend, dass nicht einer draußen sitzt und die Regie macht, sondern dass wir das in der Gruppe machen.

**Alex Karschnia:** Wir saßen am Anfang viel am Tisch und haben viel gesprochen. Wir haben natürlich auch gemerkt, dass wir das *Anthropophagische Manifest* zwar super fanden, aber in Brasilien ist es so bekannt, dass die brasilianischen Performer:innen nicht unbedingt so begeistert waren wie wir. Da haben wir erst einmal versucht einen *common ground* zu finden. Aber bei uns ist es dann oft so, dass es plötzlich einen Sprung gibt, dann verlassen wir diese Ebene und gehen weg vom Tisch. Und Spieler:innen, die sich erst einmal wundern, dass man nur redet, waren völlig verblüfft. Ich kam irgendwann aus dem Proberaum, hatte einen Bastrock an und eine Perücke auf und dann ging es von Null auf 100 praktisch los. Für uns ist irgendwann klar: Jetzt haben wir genug geredet und jetzt geht es los. Wir erleben immer wieder, dass das für manchen ein Riesensprung und überraschend ist. Egal worüber man geredet hat, jetzt geht es in die Praxis. Gut, dass wir darüber

que dirigia a Escola Ernst Busch. Ele escreveu um texto, defendendo a opinião que Brecht pertencia aos teatros municipais e só devia ser encenado nestes, porque o próprio Brecht tinha sido intendente. Primeiro que Brecht não foi intendente, a Helene Weigel que foi, e segundo, tem muitas declarações de Brecht, explicando o que ele faz com os clássicos, e isso é examiná-los segundo o valor do material. Encontrei muitas passagens bonitas que não são muito conhecidas, mas que também descrevem a forma de trabalhar de andcompany de forma maravilhosa. Porque ele também disse: ‘Vou pegar o que eu queira e vou misturá-lo, logo adiciono música e essa vai ser a peça’. A este respeito, o fato que não se possa fazer o que se quer com o Brecht na verdade é um absurdo histórico que por fim tem que ser revogado. Durante o processo de *FatzerBraz* também conversamos sobre o fato que no Brasil somos muito mais livres com o Brecht do que teríamos sido na Alemanha, e que estamos só esperando poder ter essa liberdade também. Fomos perguntados também se Brecht, realmente, é tão engraçado, porque muitas vezes algo se perde nas traduções. Mas *Fatzer*, em particular, é tão engraçado e possui trocadilhos bem humorados. Por isso, a gente achou tão genial o João ter inventado o tanque com o cu, pois se entendeu a brincadeira.

**Sascha Sulimma:** Claro que teria sido algo completamente diferente se tivéssemos trabalhado apenas com artistas plásticos da Alemanha. Também lidamos deliberadamente com o *flash* do tropicalismo. Esse contrapeso do João com o tanque orgânico e as máscaras de animais foi decisivo e moldou totalmente *FatzerBraz*. Conosco é sempre o caso de todos os jogadores e artistas moldarem totalmente as peças com suas ideias. De qualquer forma, é absolutamente crucial para nós que ninguém esteja olhando de fora na parte da direção, mas que o façamos em grupo.

**Alex Karschnia:** No começo ficamos muito tempo sentados na mesa conversando. E

geredet haben, aber es spielt jetzt auch keine Rolle mehr, das ist ja nur Konzept, das lässt man dann auch hinter sich. Es gab schon auch Diskussionen und Konflikte, vor allem mit einer Person, mit der wir dann nicht zusammengearbeitet haben. Wir haben mit einer Spielerin gearbeitet und ihr Partner wollte eher Berater sein und hat sich als sehr politisch verstanden. Aber was nicht zusammengepasst hat war, dass er versucht hat uns zu erzählen, worum es geht und wie man es machen sollte. Wir arbeiten aber so nicht und wir verstehen Brecht auch nicht so. Von Adorno gibt es in der Ästhetischen Theorie so eine böse Stelle, wo er so sagt: Die alte Frage der DDR Dramaturgen, was will der Autor sagen? Das ist nicht nur DDR Dramaturgie, das ist für mich generell ein Problem von Dramaturgie. Ich habe zwar eine Mission, aber wenn ich es einfach sagen könnte, dann würde ich es sagen, warum sollte ich dann Theater machen? Theater ist schon etwas anderes, gerade bei den Lehrstücken, wo es wirklich darum geht zu lernen, und zwar, darum dass die Spielenden lernen und das Publikum wird nur zugelassen oder eingeladen, wenn es nützlich ist. Das ist natürlich der Witz dabei, dass es ja sehr wohl nützlich ist, es ist natürlich schöner wenn man es Leuten zeigen kann. Das ist ja sozusagen die kopernikanische Wende oder Revolution des Lehrstücks, dass man sagt: Wir machen es erst einmal für uns, wir lernen hier und wir lernen dadurch, dass es eben nicht nur etwas Diskursives ist, was man theoretisch lösen kann, sondern es müssen auch die Körper lernen. Da müssen Gesten gefunden werden, Haltung eingenommen werden, das steckt alles in dem Prozess und deswegen ist diese körperliche Dimension so wichtig. Wenn man sie verleugnet und so tut, als könnte man sich über die Spieler:innen oder über das Theater als eine Art von Chefideologe stellen und quasi den Leuten erzählt, worum es geht, dann ist das ein Machtanspruch, den wir fundamental ablehnen. Wir machen nicht Theater indem wir schon wissen was wir tun, sondern wir folgen Impulsen, die uns dazu treiben, was wir gemeinsam machen. In der späteren Reflexion fallen dann vielleicht Dinge auf, bei denen man erkennt warum man sie gemacht hat, obwohl es einem vorher nicht bewusst war. Es ist wie so ein Trick, eine schöpferische Muse oder ein Nebelschleier in dem du dir gar nicht mehr bewusst bist, was du da machst. Sondern du folgst einfach Impulsen, das war bei *FatzerBraz* für mich sehr stark. Ich hatte auch große Lust das zu Reflektieren. Ich habe dann für das Programmheft geschrieben und

claro que também entendemos que nós achávamos muito legal o *Manifesto Antropofágico*, mas no Brasil ele é tão conhecido, que os e as performers brasileiros e brasileiras não estavam tão entusiasmados e entusiasmadas como a gente. Então, primeiro tentamos achar um terreno comum. Mas com a gente é muito comum de repente dar um pulo, sair desse nível e da mesa. E atrizes e atores que no começo se surpreenderam que a gente ficava apenas falando, ficaram completamente atônitos. Num momento dado eu saí da sala de ensaio vestindo uma saia rafia e uma peruca, e aí começou a prática do nada. Sempre chega o momento quando vemos: agora falamos o suficiente, então vamos começar. Vimos acontecer muito isso, que para alguns e algumas é um enorme salto, uma surpresa. Não importa o que estava sendo falado, agora é hora de pôr em prática. Foi bom ter falado, mas já não tem importância, afinal é só um conceito, e esse também pode ficar atrás. Claro que também teve discussões e conflitos, sobretudo com uma pessoa com quem logo desistimos de colaborar. Trabalhamos com uma atriz e o companheiro dela queria ser tipo o assessor e se achava bem político. Mas o que não deu certo foi que ele tentou nos dizer do que se tratava e como era pra ser feito. Mas nós não trabalhamos assim, e também não é assim que entendemos o Brecht. Na Teoria Estética de Adorno tem uma passagem maldosa que diz: A velha questão dos dramaturgos da RDA, o que queria dizer o autor? Pra mim isso não é apenas dramaturgia da RDA, é um problema geral na dramaturgia. Claro, eu tenho uma missão, mas se pudesse apenas dizê-lo, o diria, então, para que faria teatro? Teatro é outra coisa, especialmente nas peças de ensino, onde se trata realmente de aprender, mais precisamente que as atrizes e os atores aprendam, e o público só é admitido ou convidado se for útil. É claro que essa é a graça, que sim é útil, e claro que é mais lindo poder apresentá-lo às pessoas. Isso é tipo de reviravolta copernicana ou a revolução da peça de ensino, pode-se dizer: vamos fazê-la primeiro por nós próprios, aprendendo aqui e

das hat sich für mich als extrem fruchtbar erwiesen. Ich habe gemerkt, dass man die Impulse aus der praktischen Arbeit theoretisch total weiterverfolgen konnte. Das Anthropophagische hat mich wirklich geflashed. Man kann *Fatzer* total so lesen, als würde er am Ende aufgefressen. Es war nicht so, dass ich *Fatzer* gelesen hatte und ich mir dachte: Oh, am Ende reden sie so, als wollten sie ihn essen, der eine heißt auch noch Koch und es gibt hier noch mehr solche Hinweise. Vielleicht hatte ich es schon im Kopf, weil ich den Text schon sehr gut kannte, aber es ist auch schon ein paar Jahre her, dass ich ihn gelesen hatte. Wir haben dann erst in Brasilien wieder so angefangen, wie zwölf Jahre zuvor mit Lehmann. Wir haben den Text auseinandergeschnitten und neu arrangiert, so wie es Müller auch gemacht hat. Das macht total Spaß und die Freiheit hast du nur bei *Fatzer*. Das kannst du mit einem anderen Stück von Brecht nicht machen. Es ist nicht erlaubt, aber es wäre auch gar nicht möglich. Weil *Fatzer* ein Fragment ist, kann man das dort machen.

**Sascha Sulimma:** Es war ja auch auffällig, dass dauernd über Fleisch geredet wird. Es geht ja darum, das *Fatzer* Fleisch holen muss. Insofern war das sehr passend.

**Alex Karschnia:** Ja, jetzt erinnere ich mich auch an die Zitate im *Macunaíma* und in einem anderen Film.

**Sascha Sulimma:** Ja, *How tasty was my little frenchman*.

**Isabel:** In dem Zusammenhang ist ja auch die Verbindung von Fleisch essen und der sexuellen Komponente spannend.

**Alex Karschnia:** Ja, in diesem Film hat der Mann auch Sex mit der Anthropophagin und sie erzählt ihm, dass er danach gegessen wird. Als er dann versucht zu fliehen, schießt sie ihm mit einem Pfeil in den Hintern und am Ende wird er gegessen. Das letzte Bild zeigt, wie sie ihn fröhlich aufisst, das fanden wir schon eindrucksvoll. Bei *Fatzer* steckt das auch darin: Wir wollen uns seine Kraft aneignen. Als würden sie ihn essen wollen und zum Totem machen. Es gibt ja auch diese komische Stelle, wo es heißt: Er war unser Vater. Das fand ich unheimlich und das passte dann plötzlich zu Freud und dazu, was er über die Urhorde sagte. Dass sie gemeinsam den Vater ermorden, auffressen und ihn dann zum

aprendendo porque não é apenas algo discursivo que pode ser resolvido teoricamente, mas os corpos também devem aprender. É preciso encontrar gestos, adotar posturas, tudo isso faz parte do processo e é por isso que a dimensão física é tão importante. E se alguém nega isso e quer se colocar acima das atrizes e dos atores ou acima do teatro como um tipo de ideólogo principal e quase que explicar aos outros do que se trata, então essa é uma reivindicação de poder que nós rejeitamos fundamentalmente. Não fazemos teatro já sabendo o que vamos fazer, mas seguindo impulsos que nos levam a fazer o que fazemos em conjunto. Na reflexão posterior talvez reparamos em coisas onde logo entendemos porque as fazemos, mesmo sem ter tido consciência disso. É como um truque, uma musa criativa ou uma névoa onde já não temos consciência do que estamos fazendo. Você simplesmente segue os impulsos, isso foi muito forte pra mim no *FatzerBraz*. Eu também tive muita vontade de refletir sobre isso. Escrevi então para o folheto do programa e isso foi extremamente produtivo para mim. Aí notei que os impulsos do trabalho prático poderiam ser seguidos na teoria sem problema. O antropofagismo realmente me cativou. O *Fatzer* pode ser lido facilmente de maneira que no final ele é devorado. Não é que eu li o *Fatzer* e logo pensei: 'Olha, no final eles falam como se estão querendo comer ele, e um deles também se chama *Koch* [cozinheiro] e também tem mais referências desse tipo.' Talvez já o tinha na cabeça porque eu já conhecia o texto muito bem, mas também já fazia uns anos desde que o li. Foi só no Brasil que voltamos a começar como tínhamos começado doze anos antes com Lehmann. Cortamos o texto e o rearranjamos, tal como fez Müller. Isso é muito divertido, e essa liberdade só se tem com *Fatzer*. Isso não dá pra fazer com nenhuma outra peça de Brecht. Não é permitido, mas também não seria possível. Como *Fatzer* é um fragmento sim dá pra fazer isso aí.

Totem machen und weil sie Schuldgefühl haben, dann plötzlich die Religion entsteht. Das passte auf einmal alles, das kannst du alles in den Brechttext hineinlesen. Ein alter Freund von mir aus den USA, der fließend spanisch und portugiesisch spricht, hat uns die ganze Zeit begleitet als Dramaturg begleitet. Er hat uns auch immer von den widerständigen Traditionen, von der Capoeira und den Quilombos erzählt, sodass uns das auch immer als ongoing Input begleitet hat. Und dich denken, der postkoloniale oder der anticolonialistische Ansatz an *FatzerBraz* waren die Tierverwandlungen, die nur visuell waren. Bei Brecht gibt es Ebenen, die sich erst später aktivieren. Wir haben *FatzerBraz* vor ca. zwölf Jahren gemacht und zwölf Jahre davor haben wir den *Fatzer* mit Lehmann gemacht, da war gleichzeitig *Schlingensiefel* und *Chance 2000* aktuell und jedes mal liest man da etwas anderes. Jedes Mal ergeben sich aber auch Konstellationen die auch stimmig sind, es wird nichts hineingelegt, es steckt in dem Text. Adorno hat das schön beschrieben: Es ist so als wären die Kunstwerke auch organisch und würden sich verwandeln. Am liebsten hätte ich dieses Jahr noch einen *Fatzer* gemacht, alle zwölf Jahre muss man *Fatzer* machen. Er wird sich jedes Mal total ändern und trotzdem ist es jedes Mal das dasselbe, man muss da nichts hineinbringen, was nicht schon da wäre.

**Isabel:** Ist es also auch so, dass sich *FatzerBraz* auch heute noch weiterträgt, vielleicht auch unterbewusst in einer Denk- oder Spielweise?

**Alex Karschnia:** Ja, in der Organisation des Gedenkens an Lehmann war *FatzerBraz* auch wieder präsent. Für die Todesanzeige haben auch viele Leute aus Lateinamerika geantwortet. Da hatte ich viel Kontakt, weil viele Leute unterschreiben wollten. Es gab auch ein kleines Missverständnis, weil sich viele Leute gewundert haben, dass es Geld kostet und ich musste aufklären, dass es in Deutschland immer so ist, weil die Zeitungen auch davon leben. In dem Zusammenhang hatte ich auch Kontakt mit einer Studentin, die erzählten, dass es bei Augusto Boal's Nachruf eine Website gab, auf der dann jeder unterschreiben konnte, was ich super fand. Sie hat mir dann auch den Link geschickt, aber ich glaube er hat nicht mehr funktioniert. Aber zu Boal wollte ich noch sagen, dass ich mich zu ihm nicht so gut auskenne, aber unser Freund aus den USA hat uns viel über Paulo Freire erzählt. Ihn fand ich damals schon interessant, weil es bei ihm

**Sascha Sulimma:** Também era notável que se falava constantemente de carne. É sobre o *Fatzer* precisando ir buscar carne. A esse respeito, era muito apropriado.

**Alex Karschnia:** Certo, agora também lembro das citações de *Macunaíma* e um outro filme.

**Sascha Sulimma:** Sim, *Como era gostoso o meu Francês*.

**Isabel:** Nesse contexto, a ligação entre comer carne e a componente sexual também é interessante.

**Alex Karschnia:** Certo, nesse filme o homem também tem sexo com a antropófaga e ela diz que logo ele será devorado. Aí, quando ele tenta fugir, ela atira-lhe com uma flecha no rabo e ele acaba por ser comido. A última imagem é ela comendo-o alegremente, isso sim nos impressionou bastante. E no *Fatzer* também tem isso: Queremos nos apropriar dos poderes dele. Como se o quissem comer e fazer um totem dele. E também tem essa passagem estranha que diz: Ele era nosso pai. Achei isso muito sinistro, mas também de repente combinava com Freud e o que ele disse sobre a horda primitiva. Que eles juntos matam ao pai, o devoram e depois fazem um totem dele, e por sentir culpa de repente surge a religião. Tudo encaixou de repente, tudo isso pode se interpretar no texto de Brecht. Um velho amigo meu que mora nos Estados Unidos e fala fluentemente espanhol e português nos acompanhou o tempo todo como dramaturgo. Ele também sempre nos falou das tradições de resistência, da Capoeira e dos Quilombos, isso nos acompanhou como constante fornecimento de informações. E eu penso que a abordagem pós-colonial e anticolonialista de *FatzerBraz* foram as metamorfoses animais, que só eram visuais. Brecht tem níveis que só são ativados mais tarde. Fizemos *FatzerBraz* mais ou menos uns doze anos atrás, e doze anos antes fizemos o *Fatzer* com Lehmann, e nessa época Schlingensiefel e o *Chance 2000* era atual, e assim cada vez se

nicht nur um das learning, sondern auch unlearning geht und da schon viel postkoloniales Wissen mit eingeflossen ist. Brecht hat ja die Lehrstücke, angelehnt an die *Learning Plays* auch selber gerne Lernstücke genannt und meinte, das wäre eigentlich der bessere Begriff. Also das zum *learning*, wozu aber auch ein *unlearning* dazugehört. Das stand damals schon im Antrag von Matthias Pees und das war die Quintessenz, die wir am Ende mitgenommen haben, man muss sich einfach auch einmal fressen lassen. Die Bereitschaft dazu, dich fressen zu lassen ist wichtig. Ich glaube mich erinnern zu können, das *FatzerBraz* als ganz erfolgreiche Produktion innerhalb des großen Projektes *Unter Menschenfresser Leuthen* wahrgenommen wurde. Bei anderen gab es glaub ich mehr Konflikte und wir waren wirklich total brasilianisiert. Davor gab es eine Produktion mit Constanza Macras, die Argentinierin ist und eine von Castorf, der ja auch ein krasser Regisseur ist und es gab auch Diskussionen über Rassismus. Das gab es bei uns nicht, weil wir so ein Diskursangebot hatten und wir hatten große Lust weiterzureden. Deswegen ist es auch so gut, wenn ein Stück nicht abgeschlossen ist, sondern man danach weiter redet. Einige Leute haben das Stück drei oder viermal gesehen. Ich erinnere mich auch an Brechtstellen, wo er sagt, dass man immer davon ausgehen soll, dass die Leute auch wiederkommen könnten. Es geht eben nicht darum, dass man ein Stück wie ein Objekt hat, worüber geredet wird und es dann abgehakt wird, sondern es ist ein Prozess der weitergeht. Die Aufführung ist nur eine Station in diesem Prozess.

**Sascha Sulimma:** Ja, apropos Prozess. Alex, als wir das War Lab gemacht haben, wussten wir da schon von *FatzerBraz*? Wir hatten mit dem Ensemble MAE aus Amsterdam und dem Frascati aus Amsterdam in Koproduktion mit Mülheim das War Lab gemacht. Da haben wir mit dem *Fatzer*material mit Musik und mit Jan labormäßig experimentiert. Es gibt eigentlich immer einen langen Vorlauf, wenn man Projekte macht. Heutzutage, muss fast schon ein Jahr vorher alles geregelt sein, auch terminlich. Deshalb frage ich mich gerade, ob das als Vorlauf für das Projekt in Brasilien diene.

**Alex Karschnia:** Ich glaube, es war ein Vorlauf, wir hatten eigentlich mehrere Vorläufe. Wir hatten eine lange Kooperation mit dem Ringlokschuppen in Mülheim an der Ruhr, was

ler algo diferente. Mas também sempre surgem constelações que são coerentes, nada é colocado nele, está dentro do texto. Adorno descreveu lindamente: é como se as obras também fossem orgânicas e também se transformassem. Eu queria ter feito outro *Fatzer* este ano, é preciso fazer um *Fatzer* de doze em doze anos. Vai mudar completamente de cada vez, no entanto, é sempre a mesma coisa, não precisa colocar nada que ainda não esteja lá.

**Isabel:** Então, você diria que o *FatzerBraz* continua fazendo efeito, talvez até subconscientemente em alguma forma de pensar ou atuar?

**Alex Karschnia:** Sim, o *FatzerBraz* esteve novamente presente na organização da comemoração de Lehmann. Muitas pessoas da América Latina responderam também com respeito ao anúncio de falecimento de Lehmann. Tive muito contato porque muitas pessoas queriam assinar. Também teve um pequeno mal-entendido porque muitas pessoas ficaram surpresas que isso ia custar dinheiro, e eu tive que explicar que na Alemanha é sempre assim, porque os jornais têm que viver disso. Neste contexto, também tive contato com uma estudante, que me contou que para o necrológio de Augusto Boal teve uma página web onde todo mundo podia assinar, eu achei ótimo. Ela até me mandou um link, mas acho que não estava funcionando mais. Mas falando no Boal, queria dizer que não conheço muito o trabalho dele, mas nosso amigo dos Estados Unidos nos falou muito sobre o Paulo Freire. Achei interessante na altura, porque o trabalho dele não trata apenas de aprendizagem, mas também de desaprendizagem, e isso já incorpora muito conhecimento pós-colonial. O próprio Brecht gostava de chamar as peças didáticas de peças de aprendizagem, baseadas nas *Learning Plays* e achava que esse era um termo melhor, porém no *learning* [aprender] também é incluído o *unlearning* [desaprender]. Isso, na altura, já estava na proposta de projeto de Matthias Pees, e foi a

dadurch zustande kam, dass wir immer im FFT in Düsseldorf spielen. Wir machen gerne andCo Labs, also kollaborative Laboratorien und davon haben wir Anfang des Jahres 2010 eines in Mülheim als Vorarbeit mit dem bildenden Künstler Jan Brokof gemacht, den wir kurz vorher kennen gelernt hatten. Nachdem das Lab gut lief dachten wir, dass wir ihn auch mit nach Brasilien nehmen. Er hatte uns dort einen ganz anderen Panzer aus allem möglichen Baumarktschrott gebaut, den er in einer Nacht zusammengehämmert hat. Dann gab es noch ein anderes Lab, von dem Sascha sprach, das War Lab, bei dem wir zum Thema Krieg mit einem neuen Musikensemble gearbeitet haben. Das wurde in Amsterdam und in Berlin gezeigt.

**Sascha Sulimma:** Ja genau, das war als Vorlauf, weil die Kommunikation mit Pees schon Ende 2008 anging. Das wäre ja sonst auch ein irrer Zufall gewesen. Aber wir konnten da den Wunsch von dem Musikensemble verbinden, mit uns einmal etwas zu machen. In Amsterdam kann man diese Labs auch viel besser machen. Das ist etwas, was in Deutschland fehlt, das man sagt: Wir probieren zwei Wochen einfach einmal etwas aus und das präsentiert man dann. Die Leute in den Niederlanden verstehen dann auch, dass das keine große Premiere ist. Sie haben dort diese Brutplätze, wo alles darauf ausgerichtet ist, dass Künstler dort Zeit haben sich auszuprobieren oder prozessartig zu arbeiten.

**Isabel:** 2010 wart ihr dann in Brasilien und 2011 wurde es dann auch in Deutschland gezeigt?

**Alex Karschnia:** Ende 2010 sogar. Wir haben sogar in Mülheim noch einen *Fatzer* für Kinder gemacht, das hat auch gut funktioniert. *Fatzer* ist einer, der macht was er will, das haben die Kinder sofort verstanden und fanden es super.

**Sascha Sulimma:** Im Oktober 2010 haben wir im HAU gespielt und im November haben wir die Lecture Performance *Tropicalypse Now!* in Düsseldorf gemacht.

**Isabel:** Schon eine Weile her, aber es scheint bei euch trotzdem noch präsent zu sein.

**Sascha Sulimma:** Es war natürlich schon eine einzigartige Erfahrung die Möglichkeit zu haben, sich zwei Monate intensiv in Brasilien vor Ort mit den Leuten auszutauschen und dort etwas zu

quintessência que tiramos no final, às vezes têm que se deixar devorar. A vontade de se deixar devorar é importante. Se bem me lembro, *FatzerBraz* foi recebido como produção de bastante sucesso dentro do grande projeto *Unter Menschenfresser Leuthen*. Eu acredito que outros tiveram mais conflitos, e nós estávamos completamente brasilianizados. Antes disso, teve uma produção com Constanza Macras, que é argentina, e uma de Frank Castorf, quem também é um diretor fascinante, e também teve discussões sobre racismo. Conosco não teve isso, porque nós tivemos uma oferta de discurso e muita vontade de continuar com a conversa. Teve pessoas que assistiram a peça três ou quatro vezes. Eu lembro de passagens de Brecht, onde ele fala que sempre devemos ter em conta que as pessoas poderiam voltar. Porque justamente não é sobre ter uma peça como objeto, que é discutido e depois fechado, mas como um processo que continua. A exibição é apenas uma estação neste processo.

**Sascha Sulimma:** Certo, e falando em processo. Alex, quando fizemos o *War Lab*, já tínhamos conhecimento do *FatzerBraz*. Junto com Mühlheim fizemos a coprodução *War Lab* com o Ensemble MAE de Amsterdã e o Frascati de Amsterdã. Aí fizemos como experimentos de laboratório com o material de *Fatzer*, com música e com o Jan. Na verdade, sempre tem uma preparação extensa, quando queremos fazer um projeto. Hoje em dia, tudo tem que ser organizado com quase um ano de antecedência, também em termos de programação. Por isso me pergunto, se isso já era uma espécie de preparação para o projeto no Brasil.

**Alex Karschnia:** Eu acho que foi uma preparação sim, na verdade tivemos várias preparações. Tivemos uma longa cooperação com o espaço artístico Ringlokschuppen em Mühlheim an der Ruhr, que surgiu porque representávamos sempre no teatro FFT em Düsseldorf. Gostamos de fazer *&Co Labs*, isso são laboratórios colaborativos, e fizemos um em Mühlheim no início de 2010 como

erarbeiten, zu proben, zu entwickeln. Das ist auf jeden Fall einschneidend.

**Alex Karschnia:** Es ist auch anders als viele andere internationale Koproduktionen, die wir gemacht haben. Da waren wir doch immer nur sehr kurz vor Ort. Damals waren wir insgesamt fast drei Monate in Brasilien.

**Sascha Sulimma:** Wir konnten davor einmal im Januar, Februar hinfliegen und Leute sprechen und kennenlernen, die das interessiert. Und dann konnten wir im Mai, Juni noch einmal hin und richtig proben. Das war total spannend und an den Prozess muss ich auch immer noch viel denken. Die Gruppen haben ja eigentlich immer ihre eigenen Räume zum Proben, eine Garage oder etwas ähnliches. Wir hier in der freien Szene haben eigentlich keine Räume, wir können Projekte starten, Finanzierungen einholen und dann mietet man etwas. Dort haben die größeren Gruppen einen Raum, in dem sie arbeiten und das ist meistens mit Tageslicht. Wir haben von einer Gruppe so einen Raum gemietet. Wenn man hier wieder in so einer Blackbox landet denke ich oft daran, dass ich gerne wieder einen Proberaum mit Tageslicht hätte. Gerade, weil wir auch viel über Nachhaltigkeit sprechen, ist es natürlich nachhaltiger bei Tageslicht zu proben.

**Isabel:** Ich habe noch eine letzte Frage zum Probenprozess. Wie habt ihr das mit der Kommunikation in Bezug auf die unterschiedlichen Sprachen gelöst?

**Sascha Sulimma:** Wir hatten eine Übersetzerin dabei.

**Alex Karschnia:** Ja, Annette Ramashoven. Übersetzungen sind immer sehr anstrengend und schwierig. Ich kann mich sogar auch an Konflikte erinnern. Ich kann mich auch an andere Projekte erinnern, bei denen junge arabische Leute mitgemacht haben und da musste eine Freundin von uns übersetzen, die auch mitgespielt hat und das war sehr belastend. Ich kann mich auch daran erinnern, dass auch Annette einen Moment hatte, in dem sie echt gestresst war. Den *Fatzer* hat eine andere Person übersetzt, diese Übersetzung fand sie aber nicht gut. In einer Passage steht da Taube, Blinde und Stumme und Taube wurde als die Vögel, also die Tauben übersetzt. Da musste dann Annette noch einmal drübergucken. Aber Jorge war eigentlich der einzige der kein Englisch sprach, die anderen konnten ziemlich gut

trabalho preliminar com o artista plástico Jan Brokof, que tínhamos conhecido pouco antes. Como o *Lab* correu bem pensamos levá-lo ao Brasil conosco. Lá ele tinha construído numa noite só um tanque completamente diferente de todo tipo de sucata da loja de ferragens. Depois teve outro *Lab* de que Sascha falou, o *War Lab*, onde trabalhamos sobre o tema da guerra com um novo conjunto musical. Esse foi exibido em Amsterdã e Berlim.

**Sascha Sulimma:** Certo, isso foi um trabalho preliminar porque a comunicação com Pees já começou no final de 2008. Também, foi uma coincidência muito louca. Mas conseguimos integrar o pedido do conjunto musical de fazer algo conosco. Também é muito melhor fazer esses *Labs* em Amsterdã. Isso é uma coisa que falta na Alemanha, poder dizer: vamos experimentar um pouco por duas semanas e depois vamos apresentar o resultado. As pessoas nos Países Baixos também entendem que isso não é uma grande estreia. Têm esses espaços incubados onde tudo é centrado em dar tempo aos artistas para experimentarem ou para trabalharem em forma de processo.

**Isabel:** E em 2010 vocês estiveram no Brasil, e depois em 2011 foi exibido na Alemanha também?

**Alex Karschnia:** Final de 2010 já. Até fizemos um *Fatzer* para crianças em Mühlheim, isso funcionou muito bem. *Fatzer* faz o que ele quer, as crianças entenderam isso de imediato e acharam legal.

**Sascha Sulimma:** Em outubro de 2010 exibimos no Teatro do HAU, e em novembro fizemos a Lecture Performance *Tropicalypse Now!* em Düsseldorf.

**Isabel:** Faz um tempo já, mas parece que ainda está muito presente em vocês.

**Sascha Sulimma:** E claro, foi uma experiência única ter a oportunidade de passar dois meses no Brasil e ter uma troca

Englisch, das war dann eigentlich kein Problem. Wir sind das auch gewohnt, weil wir drei Jahre auch in Amsterdam gelebt haben und wir am Anfang unsere Stücke auch zweisprachig gemacht haben. Das haben wir dann ein bisschen verloren, als wir eine Berliner Gruppe wurden. Diese Internationalität in Amsterdam, auch an den großen Kunsthochschulen, wo Leute aus der ganzen Welt hinkommen und sich etablieren können, hat uns total geprägt. Für uns war es also nichts neues in einer anderen Sprache zu arbeiten.

**Isabel:** Vielen Dank für eure Zeit und die Informationen und das Teilen von euren Erinnerungen an *FatzerBraz*.

**Alex Karschnia:** Alles klar, alles Gute für deine Arbeit. Ciao.

**Sascha Sulimma:** Ciao. Tschüss.

de ideias intensa com as pessoas de lá, e elaborar, ensaiar e desenvolver algo. Isso definitivamente é incisivo.

**Alex Karschnia:** Também é diferente de muitas outras coproduções internacionais que já fizemos. Nessas estivemos por muito pouco tempo no local. Na ocasião, estivemos durante um total de quase três meses no Brasil.

**Sascha Sulimma:** Tivemos a oportunidade de viajar pra lá já em janeiro e fevereiro, para conhecer e conversar com pessoas que estavam interessadas. E aí pudemos voltar em maio, junho, para ensaiar direto. Isso foi bem interessante e até hoje penso muito nesse processo. Os grupos quase sempre têm um espaço próprio para ensaiar, uma garagem ou algo parecido. Nós aqui na cena independente normalmente não temos espaço nenhum, podemos iniciar um projeto, procurar financiamento e logo alugar um espaço. Lá, os grupos maiores têm um espaço para trabalhar, e normalmente com luz natural. A gente alugou um desses espaços de um dos grupos. Cada vez que aqui acabamos mais uma vez numa caixa-preta fico pensando que queria voltar a ensaiar numa sala com luz natural. Também porque sempre falamos muito sobre sustentabilidade, e claro que é mais sustentável ensaiar com luz natural.

**Isabel:** Tenho uma última pergunta a respeito do processo de ensaio. Como solucionaram o tema da comunicação, sendo que falavam línguas diferentes?

**Sascha Sulimma:** Chegamos acompanhados por uma tradutora.

**Alex Karschnia:** Sim, Annette Ramashoven. Traduções sempre são cansativas e difíceis. Até lembro de alguns conflitos. Também lembro de outros projetos onde participaram jovens árabes e uma amiga nossa que também participou teve que traduzir, isso foi um grande fardo. Também lembro que teve um momento em que Annette também ficou

muito estressada. O *Fatzer* tinha sido traduzido por uma outra pessoa, e ela não achou muito boa essa tradução. Tem uma passagem que fala de surdos, cegos e mudos, e a palavra para surdos, *Taube*, foi traduzido como pombos, o pássaro [homônimo em alemão]. Assim que Annette teve que revisá-la. Já estamos acostumados em usar outras línguas nas encenações, porque vivemos três anos em Amsterdã e no começo também fazíamos peças bilíngues. Isso se perdeu um pouco quando viramos um grupo de Berlim. Essa internacionalidade em Amsterdã, também nas grandes academias de arte, onde chegam pessoas do mundo todo e podem se estabelecer, nos influenciou muito. Então, não foi uma novidade para nós trabalhar em outra língua.

**Isabel:** Muito obrigada pelo seu tempo e pelas informações, e por partilhar suas memórias de *FatzerBraz* comigo.

**Alex Karschnia:** Muito bom, muito sucesso com o seu trabalho. Ciao.

**Sascha Sulimma:** Ciao.

**ROBERT KLEMENT e PHILEMON  
ENDER (Forumtheater Leipzig/  
Alemanha)**

**Isabel:** Olá aos dois. Vocês formam parte do grupo de teatro Forum Theater Leipzig e junto com o grupo representam a peça de Teatro-Fórum *Voigt Weine. Tradição com Futuro*. Poderiam se apresentar rapidinho e contar como chegaram a fazer Teatro do Oprimido?

**Robert Klement:** Sim, com prazer. Eu estive oito anos com uma organização cultural italiana que fazia projetos educativos a nível europeu. Lá havia duas pessoas que eram Curingas, Iwan Brioc do País de Gales e José Soeiro do Portugal, um dos poucos que faziam Teatro-Legislativo no parlamento. Em 2008 eles falaram pra mim: ‘Tem uma formação bem legal na Croácia.’ E eu sempre gostei de participar, mas na verdade não tinha muito interesse no teatro. Na realidade, só estava interessado em atuar e gostava de poder entrar em conversa sobre questões políticas. E logo Augusto Boal fez essa grande formação em Pula/ Croácia. E eu fui e vivi uns momentos muito vergonhosos, porque nem sabia quem era ele e fiz algumas perguntas críticas. Foi só depois que entendi que tinha sido muito prepotente. Na década de 2010 teve muitos festivais de Teatro do Oprimido como este em Pula. – Eu fui como participante. O festival do qual participaram Adrian Jackson e o grupo de Teatro do Oprimido da Índia, Jana Sanskriti foi em 2008 também, ou seja, aquele mesmo onde também estavam Augusto e Julian Boal. – E, também em 2010, fui morar na Áustria e trabalhei com Birgit Fritz no grupo Theater der Unterdrückten –Wien [Áustria]. Ela me levava nos projetos dela e foi tipo minha mentora. Também foi em 2010 que todos nós viajamos juntos à Índia pelos 25 anos do grupo de Teatro do Oprimido Jana Sanskriti. Foi lá que entendi o que estava acontecendo em todo o mundo e como o Teatro do Oprimido é utilizado de formas diferentes. Depois fiz vários projetos que no início não

**ROBERT KLEMENT und PHILEMON  
ENDER (Forumtheater Leipzig)**

**Isabel:** Hallo, ihr beiden seid Teil der Gruppe Forumtheater Leipzig und spielt mit der Gruppe das Stück *Voigt Weine - Tradition mit Zukunft*. Könnt ihr euch bitte kurz vorstellen und erzählen wie ihr zum Theater der Unterdrückten gekommen seid?

**Robert Klement:** Ja gerne. Ich war acht Jahre in Italien bei einer Kulturorganisation, die europäische Bildungsprojekte gemacht hat. Da waren zwei Leute mit dabei die Joker sind Iwan Brioc aus Wales und José Soeiro aus Portugal, einer der Wenigen, die im Parlament Legislatives Theater machen. - Die haben 2008 zu mir gesagt, dass es eine tolle Weiterbildung in Kroatien gibt. Ich habe da zwar auch immer gerne mitgemacht, hatte aber nicht wirklich Interesse am Theater. Ich hatte eigentlich nur Interesse am Spielen und fand es gut dadurch über politische Themen ins Gespräch zu kommen. Und dann hatte Augusto Boal die große Weiterbildung in Kroatien gemacht. Da war ich mit dabei und habe einige peinliche Momente durchlebt, weil ich überhaupt nicht wusste wer das war und ich einige kritische Fragen gestellt habe. Erst hinter habe ich verstanden, dass das ganz schön großmaulig war. In den 2010er Jahren gab es viele Festivals zum Theater der Unterdrückten, wie das in Pula [Kroatien]. - Ich war als Teilnehmer mit dabei. Das Festival, bei dem Adrian Jackson und Jana Sanskriti waren, war ebenfalls 2008, also das, bei dem auch Augusto und Julian Boal waren - Danach habe ich viele Projekte in Italien gemacht, die erst einmal nicht so gut liefen. Das war ein Ausprobieren und nicht genau wissen wie die Methoden jetzt anzuwenden sind und wo ich damit hin möchte. Das hat sich erst mit der Zeit entwickelt - also erst in Italien, dann in Österreich und dann wieder Italien. 2010 bin ich nach Österreich gezogen und habe beim Theater der Unterdrückten - Wien mit Birgit Fritz gearbeitet. Sie hat mich zu ihren Projekten mitgenommen und mir eine Art *Mentoring* gegeben. Es war auch 2010 als wir alle gemeinsam nach Indien zum 25-jährigen Bestehen der Theater der Unterdrückten Gruppe Jana Sanskriti gereist sind. Da habe ich mitbekommen was weltweit läuft und wie das Theater der Unterdrückten auf unterschiedliche Arten und Weisen angewendet wird. In

eram tão bons. – Isso já tinha começado antes, depois da formação de 2008. Os projetos aconteciam na Itália. – Isso aconteceu no modo de experimentação e não sabia muito bem como usar os métodos nem onde eu queria chegar com todo isso. Veio se desenvolvendo com o tempo – isso é, primeiro na Itália, depois na Áustria e depois outra vez na Itália. Na Áustria também fizemos Teatro-Invisível, por exemplo sobre o tema do desalojamento, e na Itália trabalhamos muito com imigrantes de segunda geração. Então eu entrei meio que de causalidade e não escolhi como caminho consciente. O que escolhi conscientemente foi a teatro-terapia, porque percebi que mesmo quando um tema é político, afeta as pessoas. Isso tem a ver com a história pessoal. Depois cheguei em Leipzig em algum momento. Aqui o Teatro do Oprimido é mais desconhecido – ou talvez seja conhecido pelas pessoas que pensam trabalhar na área da pedagogia e trabalho social. Mas é difícil encontrar outras pessoas. Em 2015 convidamos o grupo Jana Sanskriti. Matthias Schluttig e Sophie Bouchbouk, que eu nem conhecia na época, estavam por acaso sentados no público. Eles gostaram e disseram: ‘Estamos fundando o teatro Ostpassage-Theater. Vamos fazer alguma coisa juntos?’ E depois, de fato, escrevemos a peça de Teatro-Fórum muito atípica *Voigt Weine – Tradição com futuro*. Ou seja, não fizemos nenhuma oficina nem formamos nenhum grupo, mas escrevemos um roteiro e organizamos uma audição, do qual participaram o Phil e outras pessoas. E a partir dessa estrutura, que três pessoas fundaram um grupo, surgiu o objetivo de se tornar num grupo contínuo. Hoje se trata de desenvolver uma identidade de grupo e se tornar uma companhia de teatro permanente. Minha formação então é de aconselhamento sistêmico, teatro-terapia e Teatro do Oprimidos, e de alguma forma tudo está se misturando no momento. Mas também sempre pergunto como as técnicas que surgiram no Brasil num contexto cultural e temporal muito diferente podem ser utilizadas aqui e hoje.

Österreich haben wir auch Unsichtbares Theater zum Beispiel zum Thema Obdachlosigkeit gemacht und in Italien haben wir viel mit Migrantinnen und Migranten in zweiter Generation gearbeitet. Ich bin irgendwie so reingerutscht und habe das nicht als bewussten Weg gewählt. Das was ich bewusst gemacht habe war Theatertherapie, weil ich gemerkt habe, auch wenn ein Thema politisch ist, löst es etwas bei den Menschen aus. Es hat etwas mit der eigenen Geschichte zu tun. Dann bin ich irgendwann nach Leipzig gekommen. Hier ist das Theater der Unterdrückten eher unbekannter - oder vielleicht ist es bekannt bei Leuten die im Bereich der Pädagogik und Sozialen Arbeit arbeiten wollen. Es ist aber schwieriger an andere Leute ranzukommen. 2015 haben wir Jana Sanskriti hierher eingeladen. Da saßen zufällig Matthias Schluttig und Sophie Bouchbouk im Publikum, die ich damals noch nicht kannte. Sie fanden das gut und meinten: ‚Wir gründen gerade das Ostpassage-Theater. Wollen wir nicht zusammen etwas überlegen?‘ Und dann haben wir tatsächlich sehr untypisch das Stück *Voigt Weine. Tradition mit Zukunft* geschrieben. Das heißt, wir haben keinen Workshop gemacht oder keine Gruppe gegründet, sondern wir haben ein Drehbuch geschrieben und ein Casting organisiert, bei dem Phil und andere Leute mitgemacht haben. Und aus dieser Struktur, dass drei Leute die Gruppe gegründet haben, ist das Ziel entstanden eine bestehende Gruppe zu werden. Heute geht es darum, eine Gruppenidentität zu entwickeln und ein festes Theaterensemble zu werden. Mein *Background* ist also die Systemische Beratung, die Theatertherapie und das Theater der Unterdrückten und irgendwie mischt sich das gerade alles. Ich stelle mir aber auch immer die Frage, wie die Techniken, die ja in Brasilien zu einem ganz anderen kulturellen und zeitlichen Kontext entstanden sind, hier und heute genutzt werden können.

**Phil Enders:** Ja, Robert hat es gerade schon erwähnt, ich bin zu dem Stück dazugestoßen, das neu entstanden ist. Ich bin selbst 2015 nach Leipzig gezogen und habe früher schon Theater gemacht, aber Forumtheater und Theater der Unterdrückten kannte ich gar nicht. In Leipzig wollte ich eigentlich nur wieder Theater spielen, ich hatte Lust zu spielen. Als ich dann zur Gruppe dazugestoßen bin, habe ich dann dieses Format kennen gelernt und war relativ schnell sehr begeistert davon. Ich glaube auch als

**Phil Ender:** É, como Robert acabou de falar, eu entrei como participante da peça que surgiu. Eu fui morar em Leipzig em 2015 e já tinha feito teatro, mas não conhecia o Teatro-Fórum e o Teatro do Oprimido. E em Leipzig na verdade eu queria voltar a fazer teatro, ou seja, eu senti vontade de atuar. E quando entrei no grupo conheci esse formato e rapidamente fiquei entusiasmado. Acho que também como experiência contrastante. Antes de chegar em Leipzig eu morava em Freiburg, e lá eu vivia, também politicamente, como numa bolha. Quando cheguei aqui vim conhecer os extremos políticos na rua. Isso foi na época em que as manifestações de Legida [Leipziger Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes/ Europeus de Leipzig contra a Islamização do Ocidente"] e No-Legida [Contra-organização ao movimento da extrema direita] eram muito grandes. Isso achei muito curioso, porque nunca antes tinha me confrontado tão obviamente com nazistas. Assim eu tive a experiência de formar frentes, e claro que achava essas manifestações de certa forma muito satisfatórias, porque pensava: 'Agora podemos tomar uma posição.' No mesmo tempo também é frustrante. Embora, sendo satisfatório para o ego e sendo um tipo de autoafirmação, querendo mudar a situação em geral não ajuda muito, porque não entramos num diálogo. E foi com essa experiência contrastante que entrei na peça. Porque, se tratava exatamente de mudar essa situação de forma construtiva e de ver como podíamos criar um espaço de diálogo com essa técnica de Teatro-Fórum. Claro que eu me divirto atuando, mas também estou entusiasmado com a técnica e as experiências que tivemos exibindo para uma grande variedade de grupos. E foi com esse entusiasmo que decidi me formar como multiplicador desta técnica. Nos últimos anos também decidimos como grupo que não queremos exibir só essa peça. Queríamos nos profissionalizar e também ser um ponto de referência para o Teatro-Fórum, especialmente em Leipzig. No futuro, também seria legal criar uma série de formação continuada e assim também formar

Kontrasterfahrung. Bevor ich nach Leipzig kam, habe ich in Freiburg gelebt und war da, auch politisch gesehen, wie in einer Blase. Als ich nach Leipzig kam habe ich hier politische Extreme auf der Straße kennen gelernt. Das war ja damals die Zeit als die Demos mit Legida und No-Legida groß waren. Das war für mich total abgefahren, weil ich vorher noch nie so bewusst offensichtlich mit Nazis konfrontiert war. Dadurch habe ich stark die Erfahrung von Frontenbildung gemacht und fand die Demonstrationen natürlich auch auf eine Weise befriedigend, weil ich dachte: ‚Jetzt können wir hier Stellung beziehen.‘ Gleichzeitig war es frustrierend, weil es vielleicht befriedigend für das eigene Ego oder eine Selbstvergewisserung ist, aber wenn es darum geht die Situation insgesamt zu verändern, bringt das nicht viel, weil da ja kein Dialog stattfindet. Das war für mich eben diese Kontrasterfahrung, als ich in diesem Zeitraum zu dem Stück dazu gestoßen bin. Weil es genau darum ging diese Situation konstruktiv zu gestalten und zu sehen wie wir einen Raum für Dialog mit dieser Methode Forumtheater schaffen können. Ich habe natürlich Spaß am Spielen, aber ich bin auch begeistert von der Methode und von den Erfahrungen, die wir bei Aufführungen vor unterschiedlichsten Gruppen gemacht haben. Aus dieser Begeisterung heraus habe ich mich selbst bei einer Fortbildung zum Multiplikator für die Methoden weiterbilden lassen. In den letzten Jahren haben wir dann auch als Gruppe gesagt, dass wir nicht nur dieses eine Stück spielen möchten. Wir hatten den Wunsch uns zu professionalisieren und gerade auch in Leipzig Anlaufstelle für die Methode zu sein. Perspektivisch wäre es super auch eine Art Fortbildungsreihe zu entwerfen, mit der wir dann wiederum andere Interessierte ausbilden können. Ich glaube, dass die Methode noch gar nicht im *Mainstream* angekommen ist. Wir haben oft vor Leuten gespielt die Forumtheater nicht kannten und vorher vielleicht auch nicht so richtig verstanden haben, was das genau ist. Danach waren sie aber total begeistert und meinten: ‚Mensch, das ist ja toll, das muss man doch noch viel öfter machen.‘

**Isabel:** Erst wurde also das Stück entwickelt und daraus hat sich die Gruppe entwickelt. Habe ich das richtig verstanden?

**Robert Klement:** Ja genau. Da zwei Leute der Gründungsmitglieder aus dem klassischen

outros e outras interessados e interessadas. Eu acho que a técnica nem chegou ainda no mainstream. Muitas vezes exibimos para pessoas que não conheciam o Teatro-Fórum e talvez também não tenham realmente entendido o que era exatamente. Mas depois ficaram muito entusiasmados e falaram: ‘Gente, que bom, isso deveria ser feito muito mais frequentemente.’

**Isabel:** Então primeiro desenvolveram a peça e depois se formou o grupo. É isso?

**Robert Klement:** É isso mesmo. Como duas das pessoas que formaram o grupo vêm do teatro clássico, primeiro veio a ideia de escrever essa peça. Além disso, também queríamos entrar em contato com pessoas que pensam diferente e por isso fizemos entrevistas.

**Isabel:** Fizeram essas entrevistas com quem?

**Robert Klement:** Realizamos, principalmente, com contatos que tivemos do nosso meio pessoal, inclusive entrevistas em fliperamas ou em pequenos bares de esquina. Então foi muito variado.

**Isabel:** Quais eram suas perguntas básicas?

**Robert Klement:** Havia cerca de vinte perguntas. Tratavam-se de temas desde experiências biográficas e sentimentos pessoais até posições políticas. Havia também questões específicas, por exemplo, como as relacionadas com contextos de guerra e de fuga ou o período pós-reunificação. E aí surgiram a peça e o grupo. Mas também quero enfatizar que tenho muito orgulho de não termos seguido a lógica de retirar a peça depois de um ano, mas que conseguimos mantê-la durante todos estes anos.

**Phil Ender:** Não só mantê-la, mas também adaptá-la continuamente.

**Isabel:** Então três pessoas começaram a fazer o trabalho de pesquisa e de dramaturgia?

Theaterkontext kommen gab es zuerst die Idee das Stück einfach zu schreiben. Außerdem gab es den Wunsch mit Leuten in Kontakt zu kommen, die unterschiedliche denken und so haben wir dann Interviews geführt.

**Isabel:** Mit wem habt ihr die Interviews geführt?

**Robert Klement:** Vor allem mit Kontakten, die wir aus dem persönlichen Umfeld hatten, bis hin zu Interviews in Spielhallen oder in kleinen ECKkneipen. Es war also sehr unterschiedlich.

**Isabel:** Welche waren eure Grundfragen?

**Robert Klement:** Es gab ungefähr zwanzig Fragen. Es ging um Themen zu biografischen Erfahrungen und persönliches Empfinden, bis hin zu politischen Positionierungen. Ausserdem gab es spezifische Fragen, zum Beispiel bezogen auf Kriegskontexte und Fluchthintergründe oder die Nachwendzeit. Dann ist das Stück und die Gruppe daraus entstanden. Ich möchte auch noch einmal unterstreichen, dass ich total stolz bin, dass wir nicht der Grundlogik gefolgt sind, das Stück nach einem Aufführungsjahr abzusetzen, sondern dass wir es geschafft haben das Stück über die Jahre beizubehalten.

**Phil Ender:** Nicht nur beizubehalten, sondern auch kontinuierlich zu verändern.

**Isabel:** Drei Personen haben also erst einmal die Recherchearbeit und die dramaturgische Arbeit gemacht?

**Phil Ender:** Genau, bei diesem Prozess war ich jetzt noch gar nicht dabei. Als das Stück dann geschrieben war sind die Schauspieler:innen dazukommen.

**Isabel:** Könnt ihr das Stück kurz beschreiben?

**Robert Klement:** Jetzt oder ursprünglich?

**Phil Ender:** [Zu Robert] Erzähle du erst einmal das Ursprüngliche und dann sehe ich, wo ich einsetze und erzähle was sich verändert hat. Es hat sich ja nicht grundlegend verändert.

**Robert Klement:** Es hat sich nicht grundlegend verändert, es sind Komponenten hinzugekommen und weggefallen. Im Prinzip ist es eine Nachwende-Familiengeschichte einer Winzerfamilie in Meißen, Sachsen. Vater und Mutter

**Phil Ender:** Isso, desse processo eu ainda não fazia parte. Quando a peça estava escrita já, chegamos nós atores e atrizes.

**Isabel:** Poderiam brevemente descrever a peça?

**Robert Klement:** Como é agora ou como estava no início?

**Phil Ender:** [Para Robert] Comece você por contar a inicial e depois eu vejo como entro para contar o que foi mudando. Porque no fundamental não mudou.

**Robert Klement:** Não mudou no fundamental, tem componentes que foram adicionadas e outras que acabaram por cair fora. No fundo é uma história de uma família no tempo de pós-reunificação, uma família viticultora de Meissen na Saxônia [estado na região da antiga Alemanha Oriental]. O pai e a mãe construíram uma empresa de vinhos depois da reunificação. Agora envelheceram e temas como deficiências físicas e questões sobre o futuro entram em foco. A filha foi descobrir o mundo e voltou por um curto período de tempo. Esteve nos Estados Unidos por um ano. Então, por um lado, a peça gira em torno das questões: Como seguir? Preservar ou mudar – tradição ou futuro? Por outro lado, há uma oferta de aquisição do estrangeiro. Para Udo e Petra, os pais, foi um grande desafio funcionar de alguma forma neste novo sistema, isto é, depois da reunificação. Na versão original da peça, o pai também tinha um treinador estrangeiro que lhe explicaria que podia ter orgulho desse vinho de qualidade com identidade alemã. Ou seja, também é sobre identidade e de como lidar com a própria identidade. Rudi, o melhor amigo da família, vota pelo partido AFD [Alternativa para Alemanha, partido da extrema direita] e é racista e nacionalista. Na última cena, numa festa de vinho, ele começa a cantar o hino nacional e dá uma bofetada a Katharina, a filha de Udo e Petra. Com isso surge a pergunta: que tão longe podemos ir para expressar nossa opinião – e como

haben nach der Wende einen Weinbetrieb aufgebaut. Nun sind sie älter geworden und Themen wie körperliche Gebrechen und Zukunftsfragen kommen in den Fokus. Die Tochter hat die weite Welt entdeckt und ist für kurze Zeit wiedergekommen. Sie war ein Jahr in Amerika. Das Stück dreht sich also einerseits um die Fragen: Wo soll es jetzt hingehen? Bewahren oder verändern - Tradition und Zukunft. Hinzu kommt ein ausländisches Übernahmeangebot. Für Udo und Petra, die Eltern, war es eine große Aufgabe in diesem neuen System, also für die Eltern nach der Wende, irgendwie zu funktionieren. Außerdem hatte der Familienvater in der ursprünglichen Aufführungsversion auch einen ausländischen Coach, der ihm vermittelt, dass er auch stolz auf seinen Qualitätswein mit deutscher Identität sein kann. Das heißt es geht auch um Identität und den Umgang mit der eigenen Identität. Es gibt aber in Zeiten von Pegida und Legida auch einen Familienfreund, der diese Bewegungen total gut findet und auf dem Weinfest die Nationalhymne anstimmt. Rudi, der beste Freund der Familie, ist AfD-Wähler und rassistisch-nationalistisch. Er stimmt in der finalen Szene, dem Weinfest, die Nationalhymne an und ohrfeigt Katharina, die Tochter der Winzerfamilie. Dadurch kommt die Frage auf, wie weit wir gehen können, um unsere eigene Meinung zu vertreten – und wie wir mit solchen Extremen, wie Rudi beispielsweise, als Gesellschaft umgehen können.

**Phil Ender:** Genau. Grundlegend ist es also so, dass wir eine Familiengeschichte erzählen in der sich letztendlich verschiedene politische Positionen widerspiegeln. Es gibt den Familienvater und Patriarchen, der vielleicht potentiell für eine AfD steht, aber auch hin und her wankt und sich auch beeinflussen lässt von seinem besten Freund, den ich im Stück spiele, der eben sehr klar rechts steht und das auch lautstark äußert. Dann gibt es die Frau des Weingutbesitzers, die für das Schweigen und für ein Harmoniebedürfnis steht. Bevor sie über Probleme redet, kehrt sie lieber unter den Teppich, um den Frieden zu bewahren.

**Robert Klement:** Sie möchte das Außenbild der Familie wahren.

**Phil Ender:** Genau. Und es gibt die Tochter, die tendenziell eher für das linke Spektrum steht, aber nicht extrem. So sind dann verschiedene gesellschaftliche und politische Bereiche

podemos, como sociedade, lidar com esses extremos, como o tal, expressado por Rudi.

**Phil Ender:** É isso. Basicamente, estamos contando uma história de família que, em última análise, reflete diferentes posições políticas. Há o pai de família e patriarca que potencialmente representa o AFD, mas também é confuso e se deixa influenciar por seu melhor amigo, o qual interpreto na peça, que claramente é de direita e que também expressa isso em voz alta. Depois, há a esposa do dono da vinícola, que representa o silêncio e a necessidade de harmonia. Antes de falar dos problemas, ela prefere varrer para debaixo do tapete para manter a paz.

**Robert Klement:** Ela quer manter as aparências da família intacta.

**Phil Ender:** Exatamente. E tem a filha, que tende a ser esquerdista, mas não extremista. Desta forma, são abrangidas várias posições sociais e políticas. Por fim, a filha é especificamente pedida a assumir o negócio. Mas ela não quer isso. Isso significa que não só os conflitos políticos desempenham um papel, mas também os conflitos geracionais. Existem diferentes níveis de conflito e temas que nos permitem apresentar em frente a públicos diversos, pois muitas gerações encontram pontos de ligação. Justamente, quando exibimos esta quarta-feira não se tratou muito do nível político, mas muito da relação familiar entre a filha e os pais. Estou pensando, se tem como determinar especificamente como que a peça mudou. Dá para dizer que o treinador internacional já não faz mais parte. No geral, queríamos abreviar um pouco a peça.

**Robert Klement:** A parte do treinador não funcionou.

**Phil Ender:** Pois é, isso não funcionou. Eu também acho muito interessante a questão do patriotismo no contexto do *marketing*, mas no grupo teve repetidamente a objeção de que esse aspecto distrai um pouco dos temas originais.

abgedeckt. Von der Tochter wird letztendlich ganz konkret gefordert, dass sie den Betrieb übernimmt. Das möchte sie aber nicht. Das heißt, es spielen nicht nur politische Konflikte eine Rolle, sondern auch Generationenkonflikte. Es sind verschiedene Konfliktebenen und Themen, die es uns möglich machen, mit dem Stück vor sehr unterschiedlichem Publikum zu spielen, weil viele Altersgruppen Anknüpfungspunkte finden. Gerade als wir am Mittwoch gespielt haben ging es ganz wenig um die politische Ebene, sondern es ging sehr stark um die Familienbeziehung zwischen Kind und Eltern. Ich überlege, ob man es konkret benennen kann, wie sich das Stück verändert hat. Man kann sagen, dass der internationale Coach nicht mehr mit dabei ist. Wir wollten das Stück insgesamt ein bisschen kürzen.

**Robert Klement:** Das hat überhaupt nicht funktioniert.

**Phil Ender:** Ja, das hat nicht funktioniert. Ich finde die Frage nach dem Patriotismus im Rahmen von Marketing auch sehr spannend, aber es gab in unserer Gruppe immer wieder den Einwand, dass der Aspekt etwas von den eigentlichen Themen ablenkt.

**Robert Klement:** Ja, der Charakter hat relativ viel Raum eingenommen und andererseits haben wir auch eine andere Rolle mit reingebracht, nämlich die Großmutter.

**Isabel:** Also noch einmal eine Generation dazu.

**Phil Ender:** Genau.

**Robert Klement:** Darin würde ich tatsächlich auch einen der wichtigsten Punkte sehen. Die Frage danach, wie die verschiedenen Generationen miteinander im Gespräch bleiben können ist wichtig. Und zu zeigen, dass das was die Mutter präsentiert, diesen Deckmantel des Schweigens, auch eine Historie hat. Wir wollten eine Mehrgenerationen-Komponente aus dem Blickwinkel des Schweigens mit in das Stück bringen.

**Isabel:** Ihr habt also das Stück aus den Aufführungen heraus reflektiert und euch für Änderungen entschieden?

**Phil Ender:** Ich würde gar nicht sagen, dass es konkrete Aufführungserlebnisse gab. Außer

**Robert Klement:** Pois é, a personagem era bastante dominante, mas, por outro lado, também introduzimos outra personagem, a da avó.

**Isabel:** Ou seja, mais uma geração.

**Phil Ender:** Exatamente.

**Robert Klement:** É justamente nisso que eu vejo um dos aspectos mais importantes. É importante a questão de como as diferentes gerações podem manter o diálogo entre si. E de mostrar que aquilo que a mãe representa, esse manto de silêncio, também tem uma história. Queríamos introduzir à peça uma componente multigeracional desde o ponto de vista do silêncio.

**Isabel:** Ou seja, vocês refletiram a peça depois das apresentações e decidiram fazer alterações?

**Phil Ender:** Eu nem diria que teve experiências concretas nas apresentações. Salvo, talvez, quando apresentamos para um grupo em um espaço para idosos num bairro de Lípsia, Paunsdorf, onde, depois, abordamos mais intensamente o tema do silêncio. Mas também, quase todas nossas apresentações funcionaram bastante bem. Nunca tivemos esse problema que o público não tinha ideias para intervenções. E depois tivemos essa apresentação para as pessoas idosas em Paunsdorf no ano passado. Foi a primeira vez que nenhuma oferta veio. Claro que houve vários aspectos, mas também do ponto de vista do conteúdo que surgiu a ideia: 'É melhor eles ficarem quietos e o problema acaba.' Isso significa que o público ofereceu o silêncio como solução.

**Robert Klement:** Como dizendo: 'Nem sempre precisa falar tanto sobre tudo. Tem papéis definidos, também na família. Tem coisas que não precisa questionar e se todos mantêm calma a festa do vinho pode ser celebrada em paz.'

vielleicht als wir vor den Senioren in Paunsdorf gespielt haben, wo wir uns danach noch einmal stärker mit dem Thema Schweigen beschäftigt haben. Man muss dazu sagen, dass fast alle unsere Aufführungen relativ gut funktioniert haben. Wir hatten nie wirklich das Problem, dass es keine Interventionsangebote durch das Publikum gab. Dann hatten wir letztes Jahr eine Aufführung in Paunsdorf vor älteren Menschen. Da war es das erste Mal der Fall, dass kein Angebot kam. Natürlich waren das mehrere Aspekte, aber eben auch aus der inhaltlichen Perspektive heraus, dass die Idee kam: 'Es ist doch am Besten, wenn sie einfach darüber schweigen und dann ist das Problem gegessen.' Das heißt, das Publikum hat Schweigen als Lösungsangebot angebracht.

**Robert Klement:** Nach dem Motto: Es muss ja nicht immer alles zerredet werden. Es gibt ganz klare Rollen, auch in der Familie. Manche Dinge stellt man auch nicht in Frage und wenn sich alle ruhig verhalten kann auch in Ruhe das Weinfest gefeiert werden.

**Phil Ender:** [Zu Robert] Für dich war ja das Thema Schweigen gerade in unserer deutschen Gesellschaft schon länger ein Thema und ich hatte das Gefühl, dass das noch einmal den Fokus darauf gelegt hat. In dem Moment wussten wir nicht genau wie wir darauf reagieren sollen. Wir hatten das nicht eingeplant.

**Robert Klement:** Interessant ist ja, dass bei der Aufführung genau das Sozialgefüge vorhanden war, das wir in dem Weinfest darstellen. Dort kennen sich ja auch alle. Es war keine klassische Theateraufführung zu der man geht und man die anderen im Publikum nicht kennt. Sondern die Leute sitzen jeden Tag dort zusammen und trinken Kaffee. Da haben wir dann zum Beispiel auch mit Kleingruppenformaten reagiert und haben Diskussionen in Kleingruppen geführt.

**Phil Ender:** Ich glaube, wir haben das dann spontan ganz gut gelöst und dem Publikum hat es auch trotzdem gefallen. Aber für viele hatte es einfach einen anderen Stellenwert. Sie fanden es einfach schön mal wieder etwas auf der Bühne zu sehen.

**Isabel:** Ich würde gerne noch einmal einen Schritt zurückgehen und darauf zurückkommen wie ihr gemeinsam das Stück entwickelt habt. Wie sind die Probenprozesse abgelaufen? War es

**Phil Ender:** [Para Robert] Você já se coloca a questão do silêncio há algum tempo, em particular na nossa sociedade alemã, e tive a impressão que este acontecimento voltou a colocar o assunto mais no foco. Nesse momento não soubemos bem como reagir. Não tínhamos previsto essa situação.

**Robert Klement:** É interessante que nesta performance tenha sido exatamente a mesma estrutura social que tratamos na festa do vinho. Todos lá se conhecem. Não foi uma apresentação clássica de teatro que você vai e não conhece os outros na platéia. Em vez disso, as pessoas sentam lá todos os dias e tomam seu café. Em seguida, por exemplo, reagimos com formatos de pequenos grupos, realizando discussões entre eles.

**Phil Ender:** Acho que resolvemos espontaneamente muito bem e o público gostou mesmo assim. Mas, para muitos, tinha um significado diferente. Eles apenas acharam legal ver algo novamente no palco.

**Isabel:** Eu gostaria de voltar um passo atrás e entender melhor como vocês desenvolveram juntos a peça. Como foram os processos de ensaio? Já estava decidido que você, Robert, ia fazer de Curinga?

**Robert Klement:** Com certeza estava muito claro que eu queria ser o Curinga. Primeiro escrevemos a peça, depois tivemos as audiências. Logo teve todo um processo que abarcava tanto os ensaios da peça quanto a ligação biográfica. A ligação biográfica logo também é visível nas alterações da peça. No início, por exemplo, tinha um ator que se chama Paul e que tinha uns 60 e poucos anos e era de Saxônia. Aí a ligação biográfica era bem clara. E em comparação com outras produções de Teatro-Fórum tinha uma relação mais clássica com o teatro.

**Phil Ender:** Eu sim tinha a sensação de que, em relação ao contexto clássico do Teatro-Fórum, a nossa peça é, por um lado, mais longa – dura um pouco mais que meia hora, o que é bastante incomum para o Teatro-

klar, dass du die Joker-Funktion übernimmst, Robert?

**Robert Klement:** Es war auf jeden Fall klar, dass ich einer der Joker sein möchte. Als erstes haben wir das Stück geschrieben, dann hatten wir das Casting. Danach gab es einen Prozess, der sich zwischen Stückproben und biografischer Anbindung bewegt hat. Die biografische Anbindung zeigt sich dann auch in den Änderungen des Stücks. Zum Beispiel war am Anfang noch Paul dabei, er war Anfang 60 und aus Sachsen. Da war die biografische Anbindung ganz klar. Es war schon ein klassischeres Theaterverhältnis als in anderen Forumtheater Produktionen.

**Phil Ender:** Ich hatte schon das Gefühl, dass unser Stück in Bezug zum klassischen Forumtheater Kontext zum einen wesentlich länger ist - es geht eine gute halbe Stunde, was ziemlich lang ist, für Forumtheater - und es hat schon auch einen anderen ästhetischen Anspruch. Die meisten Forum Theaterstücke kommen ja mit ganz rudimentären Requisiten und Bühnenbild aus und wir fahren da schon ein bisschen mehr auf. Es ist auch theatralischer.

**Isabel:** Was hat das Ästhetische für einen Stellenwert für euch?

**Phil Ender:** Uns ist schon bewusst, dass es Sinn ergibt zu sagen, Forumtheater funktioniert sehr niedrigschwellig, um die Zugänglichkeit zu erleichtern.

**Isabel:** Das bedeutet ja aber nicht grundsätzlich, dass es eine weniger komplexe ästhetische Form haben muss, oder?

**Phil Ender:** Ich würde schon sagen, dass es für das Publikum die Schwelle erhöht, wenn man auf der Bühne alles in Hochglanz sieht und alles supertoll gespielt ist. Ich glaube, dann ist die Angst größer, auf die Bühne zu gehen, weil man sich dann sagt, da muss ich ja jetzt auch liefern.

**Robert Klement:** Ich glaube die Frage ist, wer das Publikum ist. Zum Beispiel besteht das Forumtheaterstück *Hotel Europa* von KURINGA in Berlin komplett aus Rhythmus, Tanz und Bewegung. Das kannst du aber auf dem sächsischen Land so nicht aufführen. Da wird sich das Publikum nicht mitbewegen und eine Antwort im Tanz geben. Da glaube ich auch, dass

Fórum – e tem também uma exigência estética diferente. A maioria das peças de Teatro-Fórum funciona com requisitos e cenários muito rudimentares, e nós vamos um pouco além. Também é mais teatral.

**Isabel:** Qual é o significado da estética para vocês?

**Phil Ender:** Sabemos, sim, que faz sentido que o Teatro-Fórum funcione com simplicidade, para assim ser mais acessível.

**Isabel:** Mas isso não necessariamente significa que tem que ter uma forma estética menos complexa, certo?

**Phil Ender:** Eu sim diria que é menos acessível para o público quando todo o cenário é complexo e as atuações são super profissionais. Eu acho que aí dá mais medo de entrar na cena, porque aí as pessoas ficam pensando que têm que conseguir acompanhar.

**Robert Klement:** Eu penso que a pergunta é: quem é o público? Por exemplo, a peça de Teatro-Fórum *Hotel Europa* de espaço de Teatro do Oprimido KURINGA em Berlim consiste completamente em ritmo, dança e movimento. Mas no interior de Saxônia não dá para apresentar as peças desse jeito. O público não vai se movimentar e dar uma resposta dançada. Então aí eu também acho que essa simplicidade pode ajudar. Temos alguns elementos na peça que tem algo, tipo do teatro popular. Claro que isso também é uma escolha consciente, para achar essa ligação.

**Isabel:** Então é uma questão de ter em consideração ao público?

**Robert Klement:** Para mim é muito importante perguntar: Para quem você quer apresentar a peça? Claro, se você tiver uma apresentação no teatro Ostpassage Theater ou no teatro Cammerspiele, em Lípsia, as pessoas também entram no palco, se for muito teatral. Acho que nas regiões rurais

so eine Einfachheit helfen kann. Wir haben ein paar Elemente im Stück, die so etwas ‚Volksstheaterhaftes‘ haben. Das ist natürlich auch bewusst gewählt, um da diese Anbindung zu finden.

**Isabel:** Also es geht darum das Publikum mitzudenken?

**Robert Klement:** Für mich ist es total wichtig zu Fragen: Vor wem willst du das Stück aufführen? Klar, wenn man eine Aufführung im Ostpassage Theater oder in den Cammerspielen in Leipzig hat kommt auch jemand auf die Bühne, wenn es sehr theatralisch ist. Ich glaube es braucht auf dem Land einen realeren Bezug. Das ist jetzt nur eine Hypothese, aber ich glaube, dass es eine Anbindung braucht. Das was wir vielleicht nicht an Vertrauen bekommen - weil wir ja Eindringlinge sind - bekommen wir den Zugang durch nachvollziehbaren Charaktere.

**Phil Ender:** Weil beim Forumtheater die Stücke verhältnismäßig kurz sind und man nicht so viel Zeit hat hoch ausdifferenzierte Charaktere auf die Bühne zu stellen ist es immer ein Balanceakt die Figuren nicht zu karikieren. Zu komplexe Charaktere wären wiederum auch schwierig, weil sie ja für das Publikum greifbar sein sollen, um selbst auf die Bühne kommen zu können. Daher ist es in gewisser Weise auch immer eine Gratwanderung zwischen Stereotypen und Karikatur.

**Isabel:** Ist die Frage der Authentizität in dem Kontext nicht auch wichtig?

**Robert Klement:** Ja und nein. Es braucht die thematische Anbindung.

**Phil Ender:** Genau. Natürlich geht es um das Weingut und die Familie auf dem sächsischen Land. Das bin natürlich nicht ich, oder niemand von uns. Aber das ist ja nur die Oberfläche. Es geht ja um die Dynamiken in diesen Beziehungen, die jeder kennt. Deswegen funktioniert das Stück, glaube ich, auch so gut. Weil jeder diese Familiendynamiken sieht und kennt. Da gibt es dann den Anknüpfungspunkt.

**Robert Klement:** Was ich bis jetzt aber erstaunlich finde ist, dass es funktioniert eine ostdeutsche Familiengeschichte in Ostdeutschland zu machen und alle Schauspieler

deveria haver uma conexão mais real. Isso é apenas uma hipótese, mas creio que é preciso estabelecer uma certa relação. O que não ganhamos em confiança - porque somos intrusos - obtemos acesso por meio de personagens transparentes.

**Phil Enders** Como as peças do Teatro-Fórum são relativamente curtas e você não tem muito tempo para apresentar no palco personagens altamente diferenciados, é sempre um exercício de equilíbrio não caricaturar os personagens. Por outro lado, personagens muito complexos também seriam difíceis porque deveriam ser tangíveis para que o público pudesse entrar no palco. De certa forma, sempre é uma linha tênue entre estereótipos e caricaturas.

**Isabel:** A questão da autenticidade não é importante neste contexto também?

**Robert Klement:** Sim e não. É preciso a conexão temática.

**Phil Ender:** Exatamente. Claro que a história é sobre a vinícola e a família no interior da Saxônia. Claramente, não sou eu ou algum de nós. Mas isso é apenas a superfície. É sobre a dinâmica desses relacionamentos que todos conhecem. É por isso que a peça funciona tão bem, eu acho. Porque todo mundo vê e conhece essas dinâmicas familiares. Isto é o ponto de partida.

**Robert Klement:** Mas uma coisa que acho notável até hoje é, que é possível contar uma história de uma família da Alemanha de Leste em lugares na Alemanha de Leste e todos e todas os atores e as atrizes são da Alemanha Ocidental, excepto eu como Curinga e uma outra atriz.

**Phil Ender:** É, verdade. As vezes gostaria de poder olhar dentro das cabeças do público. Será que tem essas reservas em relação a isso, tipo que pensam: 'Olha lá, mais uma vez esses *Wessis* [Ocidentais].'? – Eles não falam isso, mas queria saber se têm esses pensamentos.

kommen aus Westdeutschland, außer ich als Joker und eine weitere Schauspielerin.

**Phil Ender:** Ja, das stimmt. Manchmal würde ich gerne in die Köpfe des Publikums gucken. Sind da diese Vorbehalte, dass sie sagen: ‚Jetzt sind da schon wieder so ein paar Wessis.‘? - Sie äußern das nicht, aber ich würde gerne wissen ob die Gedanken da sind.

**Robert Klement:** Da glaube ich aber, dass das Ästhetisieren eine gute Sache ist. Am Mittwoch gab es nach der Aufführung das Feedback, dass sie Schauspieler die ganze Zeit in der Rolle waren und dass es krasse Rollen waren. Ich glaube, das Spielen und das Einfühlen in Rudi und Udo hilft.

**Isabel:** Und ihr lässt das Stück auch mit der Krise enden und der Joker befragt das Publikum nach Ideen?

**Phil Ender:** Ja. Insofern ist es klassisches Forumtheater. Also die Steigerung des Konfliktes bis zur Eskalation. Was bei uns aber nicht klassisch ist, ist, dass es keinen Dualismus zwischen Unterdrücker und Unterdrückte gibt.

**Isabel:** Es geht ja heute allgemein im Forumtheater oft darum, die Komplexität von Unterdrückung zu zeigen und darum, dass die Frage danach nicht so klar in zwei Lager zu trennen ist.

**Robert Klement:** Das hat aber alles Zeit gekostet. Einige Leute waren beispielsweise sehr kritisch in Bezug auf das Theater for Living von David Diamond. Und die Szene ist oft gespalten. Julian Boal ist zum Beispiel offen für Änderungen, aber es gibt auch andere Leute, die in ihrem Standpunkt verhärtet sind und sagen: Es gibt die Unterdrückten und wir müssen uns mit diesen Menschen solidarisieren. Und es gibt auf der anderen Seite die Unterdrücker. In der Zeit nachdem Boal gestorben war, habe ich einige Leute interviewt, die direkt bei ihm gelernt haben. Da gab es oft die Überzeugung, dass die Methoden auf eine ‚boalistische‘ Art bewahrt werden müssten. Aber die Grundidee des Theaters der Unterdrückten ist ja, dass es ein offenes Entwicklungsfeld ist. Es gibt ja diesen Satz: Die Methoden dienen den Menschen, nicht die Menschen den Methoden. Da spielt das rein, was ich zu Beginn meinte: Es kommt auf den zeitlichen und kulturellen Kontext an. Und ein wichtiges Thema in unserer Gruppe - egal ob mit

**Robert Klement:** Mas aí eu penso que a estetização é boa. Na última apresentação da quarta-feira nos deram o *feedback* que os atores e as atrizes estavam no papel o tempo todo e que eram papéis muito bons. Eu acho que interpretar e sentir empatia com Rudi e Udo ajuda.

**Isabel:** E a peça termina com a crise na festa e o Curinga pede ideias ao público?

**Phil Ender:** Sim. Nesse sentido é o clássico Teatro-Fórum. Isso é, a agravação do conflito até a escalada. O que não é muito clássico, é a falta de um dualismo entre o opressor e o oprimido.

**Isabel:** O Teatro-Fórum de hoje, de modo geral, tenta de mostrar a complexidade da opressão e também que essa questão não pode ser claramente dividida em dois lados.

**Robert Klement:** Mas tudo isso demorou bastante tempo. Algumas pessoas, por exemplo, tiveram muitas críticas ao respeito ao Theater for Living de David Diamond. E a cena muitas vezes está dividida. Julian Boal, por exemplo, está aberto à mudança, mas tem outras pessoas que não se desviam do seu ponto de vista e dizem: 'Tem os oprimidos E as oprimidas e com eles devemos-nos solidarizar. E do outro lado tem os opressores e as opressoras.' No tempo depois da morte de Boal entrevistei algumas pessoas que tinham aprendido com ele diretamente. Muitos deles e delas estavam convencidos e convencidas que as técnicas tinham que ser preservadas de forma 'boalista'. Mas a ideia principal do Teatro do Oprimido é a de ser um campo de desenvolvimento aberto. Tem essa frase em relação ao Teatro do Oprimido: o método serve às pessoas, não as pessoas ao método. E aí tem o que já falei no início: depende do contexto temporal e cultural. É um tema importante no nosso grupo – independentemente de ter uma biografia oriental ou ocidental – foi a questão da divisão social. Dentro desse contexto avaliamos como usar e de repente também

Ost- oder Westbiografie - war das Thema der gesellschaftlichen Spaltung. In diesem Kontext haben wir uns gefragt, wie wir die Methoden nutzen und vielleicht auch verändern können, so dass sie für uns dienlich sind. Combatants for Peace gehen zum Beispiel auch ganz weg von dem Dualismus Unterdrücker - Unterdrückte. Wir möchten mit unserem Forum Theater vor allem Dialog herstellen.

**Isabel:** Grundsätzlich ist die Offenheit der Methode ja schon von Augusto Boal selbst so angelegt und darin sehe ich auch die große Chance des Forum Theaters. Ihr nutzt also die Methoden des Theaters der Unterdrückten und verändert sie aber auch so, dass sie zum Kontext eurer Arbeit passen?

**Phil Ender:** Ja, wir halten nicht zwinghaft an einer konkreten Idee von Forum Theater fest, sondern wenden die Methode auch in Bezug auf unsere Bedürfnisse an. Aber ich denke das ist mittlerweile relativ üblich so zu tun, weil es ja auch so viele unterschiedliche Ausformungen von Forum Theater gibt.

**Robert Klement:** Ich weiß noch, dass bei meiner Ausbildung in Theatertherapie mein Dozent meinte: ‚Ihr habt bestimmt schon von Improtheater und Living Theater und Playback Theatre und so weiter gehört. Das ist alles das Gleiche. Die Leute suchen immer nach einem anderen Namen, aber es kommt auf eure Haltung an.‘ Ich glaube, das ist total wichtig. Die Methoden sind total hilfreich und man kann darauf zurückgreifen und sie auch weiterentwickeln – wichtig ist es mir, die Wurzeln (hier im Theater der Unterdrückten) mitzuerwähnen. Je nach Haltung, Zielstellung und Kontexten in denen man sich befindet, passt man die Methoden etwas an. Ich verstehe aber auch die kritischen Diskurse zum Beispiel zum Forum Theater im Unternehmen. Wie nennt man das und wie darf man das nennen? Geht Theater der Unterdrückten in einem Unternehmenskontext?

**Isabel:** Der Prozess der gesellschaftlichen Spaltung ist also ein inhaltlicher Kernpunkt eurer Arbeit?

**Phil Ender:** Ja, es ist ein inhaltlicher Punkt, aber auch eine Tatsache die wir verändern wollen. Wir wollen nicht nur darüber sprechen, sondern es geht darum - wenn auch im Kleinen - dem

alterar os métodos, para nos servir. O grupo de Teatro-Fórum Combatants for Peace [grupo de Teatro-Fórum israelense-palestino], por exemplo, também se afasta desse dualismo de opressor e oprimido. O que queremos com o nosso Teatro-Fórum é iniciar o diálogo.

**Isabel:** Em princípio, a abertura da técnica já foi definida como tal pelo próprio Augusto Boal, e também vejo nisso a grande oportunidade do Teatro-Fórum. Então, vocês usam os métodos do Teatro do Oprimido mas também alteram eles, para adaptá-las ao contexto do seu trabalho?

**Phil Ender:** Isso, não nos agarramos a uma ideia concreta do Teatro-Fórum, mas utilizamos a técnica conforme às nossas necessidades. Mas também penso que fazer assim já é bastante comum, porque tem tantas versões diferentes do Teatro-Fórum.

**Robert Klement:** Ainda lembro como meu professor na formação de teatro-terapia disse: 'Com certeza já ouviram falar de teatro de improvisação e Living Theater e Playback Theater e outros mais. É tudo a mesma coisa. As pessoas sempre buscam outros nomes, mas depende da atitude de vocês.' E eu penso que isso é muito importante. Os métodos são muito úteis e podemos utilizá-los e desenvolvê-los – o importante para mim é sempre falar também das raízes. E segundo a atitude, finalidade e o contexto em que nos encontramos, vamos adaptando esses métodos. Mas também entendo os discursos críticos, por exemplo, sobre o Teatro-Fórum em empresas. Como chamá-lo e como deve ser chamado? O Teatro-Fórum funciona no contexto empresarial?

**Isabel:** O processo da divisão social é um dos temas principais do seu trabalho?

**Phil Ender:** Sim, é um tema principal mas também é um fato que queremos mudar. Não queremos apenas falar sobre o assunto, mas sim contrariá-lo – mesmo que seja de uma forma bem pequena. Para mim, o Teatro-

entgegenzuwirken. Für mich ist das Forum Theater und das Prinzip Dialogräume zu schaffen eine Möglichkeit eine neue Gesprächskultur zu prägen. Und das nicht nur in dem Moment, sondern es geht darum, dass die Leute die Erfahrung dann auch mit nach Hause nehmen.

**Robert Klement:** Ich habe eine gewisse Bewunderung für Forumtheater Gruppen, die ein klares Thema gefunden haben, auf das sie sich fokussieren. Ich glaube, dass das was der Methode innewohnt unser Thema ist. Auch wenn wir es lange nicht als zentrales Thema gesetzt haben. Das ist nach meinem Gefühl auch gerade der Professionalisierungsweg der Gruppe: Die Richtung zum Thema demokratische Gesprächskultur und andere Meinungen aushalten können. Es geht vielleicht nicht um den konkreten Inhalt, sondern um die Dynamiken, thematisch könnte man das (fast) mit allem füllen.

**Isabel:** Wie verortet ihr euch in der Debatte um das Forumtheater als eine Methode zwischen Kunst und politischer Aktion?

**Robert Klement:** Ich finde es fair zu sagen, dass Forumtheater kein klassisches Theaterereignis ist und es auch davon zu differenzieren. Aber es ist ja auch die Frage: Kann eine *Gameshow* oder eine *Realityshow* eine gewisse Form von Kunst sein? Forumtheater ist ein moderiertes Format was mit der Realität spielt und eine nicht reale Realität schafft. Ich komme da immer wieder zum Thema Haltung zurück: Welchen Wert hat Kunst und welchen Auftrag hat Kunst? Das, was wir machen, hat in meiner Perspektive den Auftrag, Menschen zum denken und reden anzuregen - und darf gleichzeitig auch schön sein, weil die Leute auch gern unterhalten werden wollen. Es gibt Bereiche, in denen das *Entertainment* noch mehr im Vordergrund steht und ganz andere Fertigkeiten gefragt sind, aber da ist die Zielstellung und die Haltung anders. Ich habe für mich innerlich in Bezug auf Forumtheater ein Bild von einer Art Showformat.

**Phil Ender:** Für mich spielt die Frage nach der Kunst gar keine Rolle. Mir geht es darum, dass wir eine Methode gefunden haben, mit der man gut mit Menschen ins Gespräch kommen kann. Mir geht es nicht um Theater, mir geht es darum mit dem, was wir tun das Umfeld zu prägen. Klar, wenn ich auf der Bühne stehe und spiele, dann ist es für mich Theater und ich mache das gern, aber

Fórum e o princípio de criar espaços de diálogo, são uma possibilidade de influenciar a cultura da conversa. E isso não é só no momento da apresentação, mas também se trata das pessoas levarem essa experiência consigo.

**Robert Klement:** Eu tenho uma certa admiração por grupos de Teatro-Fórum que encontraram um tema claro no que se concentram. Eu penso que o nosso tema é o que é inerente à técnica. Mesmo que não o tenhamos definido como tema central durante muito tempo. E eu sinto que também é justamente esse o caminho de profissionalização do grupo: em direção ao tema da cultura da conversa democrática e a capacidade de poder tolerar outras opiniões. Talvez não seja concretamente sobre o conteúdo, mas sobre as dinâmicas, e isso poderia abarcar quase tudo.

**Isabel:** Onde vocês mesmos se posicionam dentro do debate sobre o Teatro-Fórum como técnica entre a arte e a ação política?

**Robert Klement:** Acho justo dizer que o Teatro-Fórum não é um evento teatral clássico e deve ser diferenciado desse. Mas também há a pergunta: um *game show* ou um *reality show* pode ser uma forma de arte? O Teatro-Fórum é um formato mediado que brinca com a realidade e cria uma realidade não real. E aí sempre volto para a questão da atitude: Qual é o significado da arte e qual é a missão da arte? O que nós fazemos, na minha opinião, tem como missão incentivar as pessoas a pensar e conversar – e ao mesmo tempo pode ser lindo, porque as pessoas também gostam de ser entretidas. Tem áreas onde o entretenimento tem mais importância e aí são precisas outras habilidades, mas aí a finalidade e a atitude são diferentes. Em relação ao Teatro-Fórum, eu tenho uma imagem interna de um tipo de formato de show.

**Phil Ender:** Pra mim a questão da arte não tem muita importância. Pra mim, o importante é ter achado uma técnica que nos

das hat für mich erst einmal nichts mit dem Mehrwert zu tun, den wir damit erzeugen wollen.

**Isabel:** Du könntest ja auch ganz klar das Format einer Podiumsdiskussion wählen, um mit den Leuten ins Gespräch zu kommen.

**Phil Ender:** Genau und das funktioniert für mich nicht. Also es geht mir darum, dass Theater als Kunstbegriff nicht wichtig ist.

**Robert Klement:** Wir gehen nicht mit dem Anspruch rein ‚Kunst‘ zu machen.

**Isabel:** Ich möchte noch einmal konkret auf das Stück zurückkommen. Wie gestaltet ihr den Bühnenraum?

**Phil Ender:** Es gibt Aufsteller, die den hinteren Teil der Bühne markieren und dann haben wir noch ein paar andere Requisiten, wie Weinkisten und ein Fass, die das Weingut zeigen. Und jeder Charakter hat sozusagen ein Kostüm, das ihn oder sie auszeichnet.

**Robert Klement:** Sehr individualisiert tatsächlich. Also so, dass jede und jeder für sich selbst guckt was passt zu einem Charakter.

**Phil Ender:** Das finde ich auch noch bemerkenswert. Das Stück hat sich nicht nur verändert, indem wir es aktiv umgeschrieben haben und Rollen neu dazu geholt haben und andere rausgefallen sind. Sondern die Charaktere haben sich auch mit den Personen verändert, die neu dazu gekommen sind, weil wir über die Jahre schon einen großen Wechsel hatten. Die Figuren haben sich dann auch verändert und wir haben gemerkt, dass zum Beispiel die Tochter nicht mehr so naiv ist, wie sie es am Anfang war. Es ist spannend, dass sich dadurch die Dynamik der Geschichte auch noch einmal verändert.

**Isabel:** Welche Figuren können denn durch die ZuSchauspieler:innen ersetzt werden?

**Robert Klement:** Alle.

**Phil Ender:** Es wurden bisher nicht alle ersetzt.

**Robert Klement:** [Zu Phil] Du wurdest noch nie ersetzt.

**Phil Ender:** Ja, ich wurde noch nie ersetzt. Es kann sein, dass sich die Zuschau\*spieler\*innen

permite entrar na conversa com outras pessoas. Pra mim não é sobre o teatro, é sobre influenciar o nosso entorno com o que fazemos. Óbvio, quando estou no palco e atuo, é teatro e gosto de fazer, mas isso não tem nada a ver com o valor acrescentado que queremos criar.

**Isabel:** Vocês também poderiam escolher um formato de palestra e debate como formato para entrar na conversa com outras pessoas.

**Phil Ender:** Exatamente, e isso não funciona para mim. Então, o que quero dizer é que o teatro como conceito de arte não é importante.

**Robert Klement:** Não temos a exigência de fazer arte.

**Isabel:** Gostaria de voltar especificamente à peça. Como desenham o cenário?

**Phil Ender:** Tem uns painéis que marcam a parte traseira do palco e depois temos alguns outros adereços como caixas de vinho e um barril que representam a vinha. E cada personagem tem um figurino que o distingue, por assim dizer.

**Robert Klement:** Muito individualizado, de fato. Quer dizer, cada uma e cada um vê por si mesmo o que acha adequado para seu e sua personagem.

**Phil Ender:** Isso também acho notável. A peça não só foi alterada porque a reescrevemos ativamente e adicionamos papéis novos e tiramos outros. Mas os e as personagens também foram mudando com as pessoas que foram chegando, porque ao longo dos anos sim teve várias mudanças. E assim os e as personagens também mudaram e notamos que a filha já não era tão ingênua como tinha sido no início. É interessante que assim também muda a dinâmica da história.

**Isabel:** Quais personagens podem ser substituídos: as pelas e as espect-atrizes e os espect-atores?

sagen, dass bei meiner Figur Hopfen und Malz verloren ist. Ich weiß es nicht genau, da müsste man einmal die Leute interviewen. Es kam schon oft als Rückmeldung, dass in der Szene, in der der Konflikt eskaliert und ich den großen Auftritt habe und eine Rede schwingen und recht aggressiv mit den Rollen und dem Publikum umgehen, dass viele Leute davon abgeschreckt sind und in so eine Art Starre verfallen. Sie hören das und denken sich: ‚Furchtbar, aber was soll man da jetzt machen?‘

**Robert Klement:** Die Gruppe von Roberto Mazzini in Italien hat versucht Unterdrückungsketten auf die Bühne zu bringen und bei ihnen geht es nicht darum die unterdrückte Person zu ersetzen, sondern die Person, für die man die meiste Sympathie (im Sinne von *sympathy*, aber der persönlichen Anbindung) empfindet und die einem am nächsten ist. In dem Zusammenhang würde ich eben sagen, dass es bei uns oft die Tochter ist, die ersetzt wird.

**Phil Ender:** Oder zumindest nicht gleich Udo, der auch konservative und rechte Tendenzen hat aber trotzdem noch einer Norm entspricht, der gesellschaftlich funktioniert. Und mein Charakter Rudi durchbricht das alles. Er sagt das Unsagbare, von daher tritt da sicher in den wenigsten Fällen Nähe auf. Selbst wenn sie auftreten würde, würden es sich viele Leute auch nicht eingestehen, oder zumindest nicht öffentlich eingestehen. Er ist extrem und er lässt es auch eskalieren und er ist auch die Person, die letztendlich zu körperlicher Gewalt als Lösung aus seiner Perspektive greift.

**Isabel:** Und die Tochter versucht zu schlichten?

**Robert Klement:** Speziell in der letzten Szene, in der der Konflikt eskaliert und Rudi, der schon angetrunken ist, die Nationalhymne anstimmt und sie die einen anderen Umgang mit Patriotismus und Nationalismus hat, sagt, dass das gar nicht geht. Daraus entsteht ein Streitgespräch bei dem Rudi sich in Rage redet, wofür ziemlich viel Text aus dem Parteiprogramm der AFD übernommen wurde. - Was wir zum Beispiel auch noch hinzugefügt haben, was für mich einer der wichtigsten Punkte ist, ist dass die Tochter Rudi als Nazi bezeichnet und sie dann von ihm geohrfeigt wird. Also es gibt physische Gewalt. A, weil wir es dem Publikum vorwegnehmen wollten und B auch um

**Robert Klement:** Todas e todos.

**Phil Ender:** Até hoje não foram todas e todos substituídas e substituídos.

**Robert Klement:** [Para Phil] Você nunca foi substituído.

**Phil Ender:** Certo, eu ainda não fui substituído. Talvez as espect-atrizes e os espect-atores pensem que minha personagem não vai mudar mais. Não sei bem, para isso deveríamos que entrevistar as pessoas. Muitas vezes tem sido o *feedback* que muitas pessoas ficam desanimadas e não sabem como reagir na cena em que o conflito aumenta e o foco está no meu caráter e eu faço o discurso com uma atitude bastante agressiva em relação aos outros personagens e o público. Ouvem e pensam: 'Horrível, mas fazer o que?'

**Robert Klement:** O grupo de Roberto Mazzini na Itália tentou trazer interligações de opressão para o palco e não se trata de substituir o oprimido, mas a pessoa por quem você sente mais simpatia, no sentido da conexão pessoal, e que está mais próximo de você. Nesse contexto, eu diria que nessa peça, muitas vezes, é a filha quem é substituída.

**Phil Ender:** Ou, pelo menos, não é o Udo que também tem tendências conservadoras e de direita, mas que ainda assim se conforma a uma norma que funciona na sociedade. E meu personagem, Rudi, quebra com todo isso. Ele diz o que não deve ser dito, e por isso duvido que muitas pessoas sintam essa proximidade. E mesmo que tiver essa proximidade, poucas pessoas admitiriam, ou, pelo menos, não iam admitir em público. Ele é extremo e permite a escalação, e também é ele quem finalmente vê a violência física como solução.

**Isabel:** E a filha tenta apaziguar?

die Frage zu stellen: Wie weit kann man gehen? Das sind teils Erfahrung, die wir ja in unseren Familien auch machen. Das ist ein emotionales Thema und man ist oftmals in Handlungsmustern gefangen, die alles immer weiter hochschaukeln und eher zur Eskalation führen, als zur Lösung. Sie ist also eher nicht schlichtend, sondern emotional am involviertesten.

**Phil Ender:** Schlichtend tritt eher die Mutter auf, die Harmonie herstellen möchte.

**Robert Klement:** Sie sagt auch zu ihrer Tochter: ‚Mensch, du bist erst seit einem Tag wieder da. Diese Politik treibt uns noch auseinander.‘

**Phil Ender:** ‚Was sollen denn die Leute denken?‘ - Das ist ihr Punkt.

**Isabel:** Wurde die Großmutter schon ersetzt?

**Robert Klement:** Nein, aber diese Figur ist auch relativ neu, weil wir sie erst vor einem Jahr eingebaut haben.

**Phil Ender:** Und letztes Jahr haben wir ja nicht gespielt.

**Robert Klement:** Darauf bin ich aber auch sehr gespannt. Letzten Mittwoch haben wir die ganze Zeit eine Szene wiederholt, bei der die Großmutter nicht involviert ist. Im Nachgang habe ich mit der Schauspielerin der Großmutter gesprochen und sie meinte, dass sie nichts zu tun hatte und sich ausgeschlossen fühlte, also auch nicht beachtet oder gesehen vom Publikum. Da dachte ich, dass es gut wäre, wenn sie bei einer Szene, in der sie die ganze Zeit aussen vor ist sich einfach bemerkbar macht und zeigt: ‚Hey Leute, ich bin auch noch da. Warum holt mich keiner von euch in die Szene?‘

**Phil Ender:** Ich frage mich auch, ob man das gezielt machen könnte. Selbst, wenn man zum Beispiel die Fahrradszene spielt, bei der nur drei Personen auf der Bühne sind. Dass man Rudi und die Oma an die Seite setzt und das so anmoderiert und sagt, dass es dieses Gefüge auf der Bühne gibt, aber man kann auch ganz gezielt Rudi, oder die Oma mit reinholen.

**Robert Klement:** Das können wir jetzt, wo es so ein bisschen mehr Improfreiheiten in der Gruppe gibt, machen. Klar, die können hereinkommen.

**Robert Klement:** Especialmente na última cena, onde agrava o conflito e o Rudi, quem já está embriagado, começa cantar o hino nacional e ela, que tem outra forma de lidar com patriotismo e nacionalismo, diz que não pode. Daí começa uma discussão em que o Rudi se enfurece, para a qual pegamos bastante texto do programa de partido da AfD. – A que logo adicionamos, e o que, eu penso que, é um dos pontos principais. Neste momento a filha chama o Rudi de nazista e ele dá uma bofetada nela. Ou seja, tem violência física. Primeiramente para antecipar o acontecimento para o público e depois também para colocar a questão: 'Até onde se pode ir?' Isso é, em parte, experiências que também fizemos na própria família. É um tema emocional e muitas vezes estamos presos em padrões de comportamento que agravam tudo e levam mais a uma escalada do que a uma solução. Então, não é muito apaziguadora, mas emocionalmente a mais envolvida.

**Phil Ender:** É a mãe que tenta apaziguar, porque quer manter a harmonia.

**Robert Klement:** Também é ela que diz pra filha: 'Filha, você chegou faz um dia. Essa política vai acabar nos dividindo.'

**Phil Ender:** 'O que dirão as pessoas?' – Essa é a preocupação.

**Isabel:** E a avó já foi substituída?

**Robert Klement:** Não, mas essa personagem é relativamente nova, porque só adicionamos ela um ano atrás.

**Phil Ender:** E o ano passado nem apresentámos. [Por causa da Pandemia.]

**Robert Klement:** Mas também tenho muita curiosidade sobre isso. Na apresentação da quarta-feira passada ficamos repetindo uma e outra vez uma cena onde a avó não participa. Depois falei com a atriz que representa a avó e ela me disse que não teve nada para fazer e se sentiu excluída, ou seja, que o público nem

Rudi kommt noch einmal herein, weil er etwas vergessen hat.

**Phil Ender:** Ja, das war vorher ja auch schon klar, aber dass das Publikum das auch weiß und man das konkret mit einbringt.

**Isabel:** Gibt es eine Intervention des Publikums, an die ihr euch besonders erinnert?

**Phil Ender:** Ich habe sofort eine im Kopf, die an sich furchtbar war, aber auch etwas Interessantes hatte. Da haben wir damals in der Villa gespielt. Da ist ein Jugendlicher auf die Bühne gekommen, der einfach Lust hatte zu spielen.

**Robert Klement:** Ja, er hatte Lust zu spielen und zu provozieren.

**Phil Ender:** Er hatte Lust zu provozieren und er hat den Familienvater Udo ausgetauscht. Er hat ihn noch viel extremer gemacht und kam dann mit einem Mafia-Vibe auf die Bühne und hat seine Frau und seine Tochter dominiert. Das hat natürlich dazu geführt, dass die beiden sich stark solidarisiert haben.

**Robert Klement:** Erstmal fand ich diese Szene auch cool. Ich bin diesen Mittwoch ja so sehr bei der Frage hängen geblieben, bei der mich diese Paare, die in der Ecke saßen, gefragt haben: 'Geht es darum es zu verändern oder zu verbessern?' Das ist eine total gute Frage. Wir können ja auch verschlechtern. Wenn die Lösung noch nicht da ist, ist das Problem vielleicht noch nicht schlimm genug. Und bei der Intervention mit dem Jugendlichen fand ich super, dass der noch krassere Udo zu einer Solidarisierung geführt hat, die vorher nie zustande gekommen wäre. Das fand ich sehr spannend. Die nachhaltig beeindruckendste Aufführung war für mich aber die Aufführung in der Michaeliskirche in Leipzig.

**Phil Ender:** Ja das war insgesamt am eindrucksvollsten.

**Robert Klement:** Da waren viele verschiedene Leute da. Es war klar, dass sich ein paar bei Legida und ein paar NoLegida vertreten. Es war keine klare Intervention, aber ich weiß noch, dass ich mich total über einen Moment gefreut habe. Eine Frau aus dem Publikum ist aufgestanden und meinte: 'Ja mein Mann zu Hause ist auch so einer. Da muss ich auch immer kuschen und darf

notou ela nem a viu. Aí pensei que seria bom que numa cena onde ela fica todo tempo de fora, ela se faça notar e mostre: 'Oi gente, eu também sigo aqui. Porque ninguém me leva para a cena?'

**Phil Ender:** E eu também me pergunto, se isso poderia ser feito intencionalmente. Também, por exemplo, quando representamos a cena das bicicletas, onde tem só três pessoas no palco. Que poderíamos sentar o Rudi e a avó no lado e apresentá-lo assim, dizendo que tem esta estrutura no palco, mas também se pode fazer entrar especificamente o Rudi ou a avó na cena.

**Robert Klement:** Agora que tem um pouco mais de liberdade de improvisação no grupo, podemos fazer isso. Claro, poderiam entrar. Rudi poderia entrar de novo, porque esqueceu alguma coisa.

**Phil Ender:** É, mas isso já era assim, mas que o público também saiba disso e que introduzamos isso concretamente.

**Isabel:** Tem alguma intervenção do público que vocês lembrem particularmente?

**Phil Ender:** De imediato penso numa que na verdade foi horrível, mas também teve seu lado interessante. Estávamos apresentando no espaço cultural na Villa em Lípsia. E um adolescente entrou no palco, porque simplesmente queria atuar.

**Robert Klement:** É, queria atuar e provocar.

**Phil Ender:** Queria provocar, e ele substituiu o pai da família, Udo. Levou ao extremo e chegou com uma atitude de mafioso, dominando a esposa e a filha. E isso fez com que elas se solidarizaram fortemente.

**Robert Klement:** Eu também gostei dessa cena. Esta quarta-feira eu fiquei pensando muito numa questão, tinha esses casais num canto que me perguntaram: 'Se trata de mudar ou de melhorar?' Essa é uma pergunta muito boa. Porque também podemos piorar. Se a

nichts sagen.' Ein, zwei Frauen fingen dann an lapidar von der Thematik zu erzählen und das war das erste Mal, dass das Patriarchatsthema in den Mittelpunkt gerückt ist. Da ist keine Intervention herausgekommen, aber der Kommentar war super. Und weil es so gegenwärtig ist; Die Intervention von der jungen Frau bei der Aufführung am Mittwoch. Sie ist auf die Bühne gekommen und hat die Tochter ausgewechselt. Oft sind es ja so durchdachte Interventionen, aber bei ihr hat man gemerkt, dass sie mit den Eltern wütend geworden ist, also sie in der Rolle stand. Das war auch ein eigenes Thema bei ihr, das kannte sie sehr gut. Das hat noch einmal eine ganz andere Qualität von Intervention. Es geht nicht darum, dass etwas in der großen Gruppe diskutiert werden muss, sondern es hatte einen ganz persönlichen Zweck und es wird sich irgendwo bei ihr speichern. Das hat die ganze Aufführung gerechtfertigt, das war super.

**Phil Ender:** Mir fällt auch gerade noch eine Intervention ein, die eigentlich relativ unspektakulär war. Aber das war sehr bezeichnend für unterschiedliche Herangehensweisen - je nach dem wie alt die Person ist, die da auf die Bühne kommt und in welche Rolle in welchem Beziehungsverhältnis sie sich einfühlte. Das war hier in Leipzig im Anker vor Jugendlichen und das war ein Mädchen, die erst nicht auf die Bühne kommen wollte. Da haben wir den Zwischenweg gewählt, dass sie hinter der Rolle gelaufen ist und ihr ins Ohr geflüstert hat was sie tun soll. Damit war sie aber nicht zufrieden und hat dann doch selber gespielt. Und ihr war es ganz wichtig zu sagen: ‚Mensch, warum nimmt der Papa seine Tochter nicht einfach mal in den Arm.‘ Das war sehr bezeichnend. Fern ab von irgendwelchen politischen Themen das pure zwischenmenschliche Bedürfnis was da in den Fokus genommen wurde.

**Robert Klement:** Auch in Bezug auf die Aufführung vor den Senioren. Bei der ein Mann den Einwand brachte, dass es wichtig ist die Bedürfnisseebene in den Blick zu nehmen. Ich glaube, das ist total wichtig. Das vergisst man manchmal bei den politischen Diskursen. Aber auf der Bühne kann man das einfordern und Fragen: Was wollen die denn eigentlich von einander? Also nicht nur, wie kriegen sie das was sie wollen, sondern auch einfühlend und fragen, was wollen die unterschiedlichen Charaktere? Das ist ja oft etwas, was in der politischen

solução ainda não aparece, talvez o problema não seja suficientemente problemático. E com essa intervenção do adolescente gostei que o Udo, ainda pior, levou a uma solidarização que antes nunca teria acontecido. Achei isso muito interessante. Mas a exibição que me impressionou de forma mais duradoura foi a apresentação na igreja Michaeliskirche em Lúpsia.

**Phil Ender:** É, essa foi a mais impressionante em geral.

**Robert Klement:** Chegaram muitas pessoas diferentes. Era óbvio que tinha representantes da Legida e da No-Legida. Não foi uma intervenção única, mas lembro que teve esse momento que me deixou muito contente. Uma mulher levantou do público e disse: 'É, meu marido lá em casa também é um desses. Eu sempre tenho que me submeter e não posso falar nada.' E mais uma, duas pessoas começaram a falar sucintamente do tema e essa foi a primeira vez que o tema do patriarcado ficou no foco. Não levou a uma intervenção, mas o comentário foi legal. E porque é tão atual: a intervenção da jovem na apresentação da quarta-feira. Ela subiu ao palco e substituiu a filha. Muitas vezes são intervenções refletidas, mas deu para ver que ela tinha ficado enfurecida com os pais, ou seja, ela estava dentro do papel. Era um tema próprio dela também, que ela conhecia muito bem. Aí tem uma qualidade completamente diferente de intervenção. Não era sobre ser discutido pelo grupo inteiro, mas tinha um sentido bem pessoal e, com certeza, fique gravado nela de alguma forma. Isso já justificou a apresentação inteira, foi legal.

**Phil Ender:** Acabei de lembrar outra intervenção também, que na verdade nem foi muito espetacular. Mas foi muito característica para os diferentes modos de encarar, dependendo da idade da pessoa que sobe ao palco e do papel e a relação que a pessoa se identifica. Então esta foi em Lúpsia no centro juvenil Anker, eram adolescentes e foi uma menina que no início nem quis entrar no palco. Aí optamos pela variante de ela

Debate não funciona. Da können aber die anscheinend kleinen Sachen total viel bewirken.

**Isabel:** Ich möchte gerne noch etwas allgemeines fragen. Ihr nennt euch ja Forumtheater Leipzig und ich finde, dass es in Deutschland einige Forumtheater Gruppen gibt aber keine Gruppen die das Theater der Unterdrückten in ihrem Namen nennt. Ist es eine bewusste Wahl den Titel 'Theater der Unterdrückten' aussen vor zu lassen?

**Robert Klement:** Für mich ist das so.

**Phil Ender:** Ja für mich auch. Es hat verschiedene Gründe. Zum einen klingt Forumtheater Leipzig ästhetischer als Theater der Unterdrückten Leipzig. Außerdem ist Forumtheater zwar eine Methode, aber es beschreibt unabhängig von diesem Konzept einen größeren Rahmen. Nämlich ein Forum in dem etwas passiert und ein Gespräch zustande kommt. Das wird für mich im Titel Theater der Unterdrückten nicht so klar und er hat auch schon so einen sehr spezifischen Vibe, mit dem Ausstehende nicht so viel mit anfangen können. Forum Theater ist insgesamt ein offener und vielleicht auch moderner Begriff, oder er lässt zumindest modernere Assoziationen zu.

**Robert Klement:** Ich finde es aber trotzdem wichtig zu erwähnen, dass wir mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten arbeiten, um die Wurzeln klar zu machen. Aber auch da ist wieder die Frage nach den Rezipienten zentral. Ich finde es zum Beispiel teilweise auch anmaßend in unserem privilegierten Kontext in Deutschland von Unterdrückung zu sprechen. Das sehe ich kritisch.

**Phil Ender:** Das ist ja letztendlich auch nicht das was wir machen. Wir haben uns ja auch ganz konkret für ein Stück entschieden, in dem es eben keine konkrete Aufteilung gibt. Daher finde ich es aus verschiedenen Perspektiven nicht stimmig uns als Gruppe des Theaters der Unterdrückten zu nennen und es so in den Fokus zu stellen.

**Isabel:** Neben der Methode Forumtheater probiert ihr euch ja jetzt auch mit anderen Methoden aus. Der Versuch zum Unsichtbaren Theater lief über Facebook richtig?

**Phil Ender:** Ja, wir haben *Trigger* zu konkreten Themen gesetzt und hatten vorher

andar atrás da personagem e sussurrar no ouvido dela o que era para fazer. Mas ela não ficou satisfeita e acabou atuando ela mesma. E para ela foi muito importante dizer: 'Olha, porque o pai não pode dar um simples abraço na filha?' Isso foi muito notável. Além de qualquer questão política, focalizou a pura necessidade interpessoal.

**Robert Klement:** E também em respeito à apresentação com as pessoas idosas. Onde um senhor colocou a questão da importância de olhar para o nível das necessidades. Na minha opinião isso é muito importante. Nos discursos políticos às vezes esquecemos disso. Mas no palco podemos exigir-lo e perguntar: O que é que eles estão querendo um do outro? Ou seja, não só como eles podem conseguir o que eles estão querendo, mas também ter empatia e perguntar, o que é que os diferentes personagens estão querendo? Porque no debate político isso é uma coisa que muitas vezes não funciona. Mas aí as coisas aparentemente pequenas podem ter um grande efeito.

**Isabel:** Eu também gostaria de fazer uma pergunta mais geral. Vocês se chamam de Forumtheater Leipzig [Teatro-Fórum Leipzig], e eu acho que na Alemanha tem alguns grupos de Teatro-Fórum, mas não tem grupo que leve o Teatro do Oprimido no nome. É uma opção consciente de não levar o título de Teatro do Oprimido'?

**Robert Klement:** Para mim é bem assim.

**Phil Ender:** É, para mim também. Tem diferentes razões. Por um lado Forumtheater Leipzig soa mais estético que Theater der Unterdrückten Leipzig [Teatro do Oprimido Leipzig]. Além disso, embora o Teatro-Fórum seja uma técnica, descreve também um quadro mais amplo independente deste conceito. Isto é um fórum onde acontecem coisas e onde tem lugar para conversas. O título de Teatro do Oprimido para mim não clarifica isso, e também já tem uma *vibe* muito específica com a qual as pessoas de fora não conseguem se identificar. Teatro-

unterschiedliche Rollen zu bestimmten Diskussionstypen, die in solchen Diskussionen vorkommen, festgelegt. Unter den *Triggern* haben wir begonnen zu kommentieren und dann sind andere Leute mit eingestiegen. Die Dialoge, die dadurch entstanden sind, waren dann unter anderem Grundlage für eine Lesung.

**Robert Klement:** Für mich waren eine Inspiration einige Sketche von Jan Böhmermann, in denen Kommentarzeilen von Hip Hopern in Form des Literaturquartetts mit alten Männern vorgetragen wurden. Das ist ja ein ganz klassischer Kontextwechsel, wie im Zeitungstheater, oder zum Beispiel auch im Improtheater. Ich glaube, es ist interessant zu fragen, wie man das, was gerade im Internet passiert nutzbar machen, ins Gespräch bringen und damit spielen kann. Das war eben ein Versuch, das ist noch nicht ausgereift, aber ich denke in die Richtung wollen wir noch weitergehen und unsere Inspiration aus dem Zeitungstheater und dem Unsichtbaren Theater beziehen. Eine Sache, die uns als Gruppe verbindet und die wir gemeinsam erforschen, ist die gesellschaftliche Spaltung und die Frage danach, wie Leute miteinander reden und sich aushalten können.

**Isabel:** Vielen Dank, Robert und Phil, für das interessante Gespräch.

Fórum é um termo aberto e talvez também moderno, ou, pelo menos, permite associações mais modernas.

**Robert Klement:** Mesmo assim, acho importante mencionar que trabalhamos com as técnicas do Teatro do Oprimido, para dar visibilidade às raízes. Mas aí também volta a ser central a questão do público. Por exemplo, em parte acho presunçoso falar de opressão no nosso contexto privilegiado aqui na Alemanha. Vejo isto de forma muito crítica.

**Phil Ender:** Ao final, não é o que fazemos. Porque também escolhemos conscientemente uma peça que não tem uma divisão concreta. Então, desde diferentes pontos de vista não acho certo nos chamamos de grupo de Teatro do Oprimido e focalizar isso.

**Isabel:** Além do método do Teatro-Fórum vocês também estão experimentando com outras técnicas. O experimento com o Teatro-Invisível aconteceu no *facebook*, certo?

**Phil Ender:** Certo, colocamos gatilhos para temas concretos, antes disso definimos papéis para certos tipos de discussão que geralmente aparecem nessas discussões. Embaixo desses gatilhos começamos fazer comentários e aí foram chegando outras pessoas também. Os diálogos que surgiram foram, entre outras coisas, a base para um roteiro.

**Robert Klemens:** Para mim, alguns esquetes de Jan Böhmermann [comediante alemão] onde os comentários de *rappers* foram recitados como um quarteto literário de senhores mais velhos, foram uma inspiração. Trata-se de uma clássica mudança de contexto, como no Teatro-Jornal ou no teatro de improvisação, por exemplo. Penso que é interessante a questão de como utilizar o que está acontecendo na internet, trazê-lo para a conversa e brincar com isso. E isso foi uma tentativa ainda não amadurecida mas penso que queremos seguir nessa direção e usar como fonte de inspiração o Teatro-Jornal e o

Teatro-Invisível. Algo que nos une como grupo e que investigamos juntos e juntas é a divisão social, e a questão de como as pessoas podem se falar e se tolerar.

**Isabel:** Muito obrigada, Robert e Phil, pela conversa interessante.

## INGRID DORMIEN KOUDELA (Professora das Artes Cênicas, ECA-USP)

**Isabel:** Olá Ingrid, muito obrigada por sua disponibilidade em conversar comigo. Eu gostaria de começar perguntando o que você acha do interesse das peças didáticas no Brasil neste momento.

**Ingrid Koudela:** Eu acho que o interesse é grande e só deve crescer. Essa área de *Theaterpädagogik*, de pedagogia do teatro, é a área onde eu atuo e foi o que me fez entrar em contato com Reiner Steinweg. Eu queria saber o que se fazia sobre o Brecht na Alemanha quando eu comecei o meu doutorado. Então, eu descobri esse assunto da peça didática. Eu fui à biblioteca do Instituto Goethe, em São Paulo, e encontrei esse trabalho do Steinweg. E, a partir daí, é como se fosse uma biblioteca que caiu na minha cabeça, porque na Alemanha é um assunto extremamente estudado e no Brasil ainda se tinha uma visão, como se fosse uma fase transitória, passageira do Brecht, enfim, uma fase menor. Assim, a partir de Heiner Müller, das publicações e do contato com os especialistas com a peça didática, fiz o meu doutorado e foi um grande sucesso, porque levantou um tema que até então era desconhecido no Brasil. Hoje eu acho que nessa área, especialmente da pedagogia do teatro, há um interesse grande pelo meu trabalho. Os livros são muito procurados e tenho vários orientandos de doutorado e mestrado, ainda na ECA-USP, que escreveram um trabalho sobre esse assunto. Brecht é um autor muito querido no Brasil. Eu acho que ele faz parte da história do teatro brasileiro e não é preciso apresentá-lo. As pessoas conhecem Brecht por exercer uma influência profunda no Teatro de Arena e no Teatro Oficina, especialmente na década de 1960 e 1970. Sendo assim, eu creio que Brecht é muito bem recebido e o interesse por ele é cada vez maior

**Isabel:** É interessante, foi a peça didática *A Exceção e a Regra* a primeira peça brechtiana encenada no Brasil, não é? .

**Ingrid Koudela:** *A Exceção e a Regra*, de todas as peças didáticas, é a mais próxima de uma peça do espetáculo. Há outras peças como *Fatzer* que são fragmentos e que precisam ser conquistadas, pois são mais porosas. E, hoje, com a busca de trazer novos conteúdos, eu acho que é justamente o autor Brecht que é importante, enquanto ele é um pedagogo. E a gente fica impressionado o quanto Brecht tinha um conhecimento profundo sobre o jogo teatral na psicogênese e na sua visão específica sobre uma pedagogia do teatro. Ele é um grande pedagogo. Eu acho que ainda vai ser muito mais descoberto e trazido a partir do ponto de vista filosófico. Além de ser um grande poeta, quer dizer: as peças do Brecht são peças que continuam atuais porque são obras de um mestre. Diferentemente de outros encenadores, ele é um dramaturgo. Ele mesmo se intitula um *Stückeschreiber* [dramaturgo], isso é o mais importante, eu acho.

**Isabel:** E isso se refere também à sua visão do público.

**Ingrid Koudela:** Brecht escreveu uma dramaturgia que não precisava de plateia, em que ela não é importante, mas pode até ser usada. Acho que o Steinweg tem uma visão um pouco radical, e que o Brecht é menos radical. Brecht diz que : embora a plateia possa até ser usada também, a peça didática foi escrita para ser experimentada em grupo. Esse princípio me parece muito importante porque ele escreve uma dramaturgia que é aberta, como todas as peças dele na verdade. O Brecht procede pela alegoria, ele nunca fecha o sentido, ele é dialético. Aí eu vejo uma diferença com o Boal, que é binário; o opressor e o oprimido, o bom e o mau. Eu não trabalho com Boal, não sou adepta, eu acho aquilo um pouco ultrapassado.

A alegoria do Brecht é perene e nas peças didáticas isso é muito acentuado. Se os tubarões fossem homens, eles seriam mais gentis com os peixes pequenos? Brecht é um alegorista.

**Isabel:** É isso dá a possibilidade de experimentar com as personagens a partir o texto, seguindo a dramaturgia.

**Ingrid Koudela:** Um texto é um modelo de ação, um *Handlungsmuster* [modelo de ação], e os atuentes ou leitores da peça didática podem inserir conteúdo próprio. Eu acho que o acento que ele dá para o gesto também é um princípio metodológico muito preciso. Não é qualquer coisa, é a construção do gesto. E, como diz o Benjamin; o teatro épico é gestual. Eu gosto muito das colocações do Benjamin, ele ajuda muito a entender Brecht. O texto dele sobre o teatro épico ainda é o melhor texto crítico sobre a peça didática. O gesto tem muitas vantagens, ele sai do cotidiano. Ele pode se tornar até histórico, mas os gestos estão presentes no corpo físico e sensorial nesse princípio. Então isso torna o teatro épico extremamente atual.

**Isabel:** Dessa forma, faz sentido falar da peça didática como uma prática transcultural?

**Ingrid Koudela:** Então, neste contexto tem muitos termos, não é? A multiculturalidade que foi um termo já superado. Aí se usou a interculturalidade, e agora a transculturalidade que supõe conexões entre as várias culturas. E no Brasil está muito na moda também a decolonialidade e a questão de afirmar a própria cultura em detrimento de uma cultura europeia, que teria sido uma relação de poder da cultura europeia. Eu acho que tem uma questão interessante no decolonial, no sentido de respeitar principalmente a cultura indígena, o feminismo, a cultura negra. Eu acho que é legítimo nesse sentido, mas não em detrimento “de”. Porque se a gente pensa em Europa, tem tantas Europas. Da Alemanha pro leste, o número de culturas e diversidade cultural é tão grande.

Eu acho que Brecht é um autor transcultural. Tanto que nenhuma peça de Brecht acontece na Alemanha, com exceção de *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, todas elas se passam na China, em Roma ou na Escandinávia. Ele toma distância e é transcultural já na sua escrita. *Aus Nichts wird Nichts* [De Nada Nada virá] é uma peça que se passa na Rússia. Na Escandinávia há uma peça a qual eu gosto muito, *O Senhor Puntila*. Em Roma, *Os Horácios e os Curiácios*. É muito interessante como ele não escreve sobre a Alemanha, ele toma distância. Ele é geográfico e vai mostrar a história tomando distância. Mesmo quando ele escreveu *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, ele estava nos Estados Unidos.

**Isabel:** Então a ideia é fazer algo alheio para ter uma outra percepção?

**Ingrid Koudela:** Um dos pontos de partida foi com Pieter Bruegel, um artista renascentista foi aquele quadro *Children's Plays* [Brincadeira das Crianças] onde ele faz um inventário de uma praça da época do Renascimento, com os muitos jogos que aconteciam naquela época. Então, esse exercício da distância histórica é muito importante. Brecht tem o Pieter Bruegel como um mestre, como ele aprendeu com ele as contradições. Ele fala que não soluciona contradição, elas estão ali colocadas lado a lado.

É impressionante como ele mostra que o Bruegel era seu mestre e como aprendeu com ele nas contradições. Brecht diz que Bruegel não soluciona as contradições, pois elas estão colocadas ali, lado a lado.

**Isabel:** Neste contexto é interessante que, para Brecht, as personagens são universais e simbólicas.

**Ingrid Koudela:** Neste ponto enveredei com a questão da alegoria, que para mim é muito importante. Por exemplo, o gesto do grito mudo da *Mãe Coragem* é uma alegoria, um gesto congelado. Nas peças didáticas não são personagens, são papéis, não é? É toda uma dramaturgia muito específica, escrita com objetivos muito claros quando ele fala que são papéis, não são personagens. A mãe Coragem é um personagem, sem dúvida. Mas os papéis nas peças didáticas tornam possível para o amador, o atuante, aquele que não é ator se apropriar desse jogo. Eu acho muito importante, também, o princípio do jogo teatral em Brecht. Ele fala muitas vezes *Theaterspiel* [jogo teatral] e quando ele traduz para o inglês ele diz *learning play*, que foi o título do meu livro *Um Jogo de Aprendizagem*.

**Isabel:** Na verdade, muitas vezes eu fico com dúvida em relação à ideia do jogo e o teatro na língua portuguesa.

**Ingrid Koudela:** Eu trabalho com uma abordagem que é da Viola Spolin em *Theatre Games*, que é diferente do conceito do Brecht, que é o *Theaterspiel*, embora ele fale que mesmo a criança aprende através do jogo, do *Theaterspiel*. Eu traduzi para o jogo teatral também, porque *Theaterspiel* é literalmente o jogo teatral e esse princípio do jogo dentro do jogo. Em uma peça do Brecht que chama *Vida de Confúcio ou Pote de Gengibre*, que ele escreveu para ser feita por crianças, ele brinca com essa questão do teatro. Ele pensa em um *metateatro*, a ideia do *metateatro Theaterspiel*. Mas é também o jogo teatral, as crianças brincando. A peça didática é um *Theaterspiel*, não é representação realista.

**Isabel:** Há então a dimensão lúdica. O teatro com conteúdos políticos que sempre traz a ideia lúdica, não é?

**Ingrid Koudela:** Sim, Shen Te tem que se transformar em Shui Ta, esse *metateatro* que está na própria peça [*A Alma Boa de Setsuan*]. E eu me lembro do *Senhor Puntila* dentro da sauna que eles fazem de conta que estão transando. Na verdade, eles estão jogando cartas para enganar o pai. São exemplos e há inúmeros. *O Círculo de Giz caucasiano* também. Acho que todas essas peças têm esse princípio do teatro que é teatro, que quer mostrar que é teatro. Mostre que você está mostrando. Ele não quer que o ator acredite, nem sofra, nem tenha problemas psicológicos. Tanto que é interessante que ele fala em *Vida de Confúcio*, que crianças não têm interioridades psicológicas finas, por isso ele confia que elas vão representar melhor um sábio, que é o Confúcio. Então ele deve confiar a elas a representação do grande filósofo.

**Isabel:** É bem interessante isso.

**Ingrid Koudela:** É uma gracinha da peça, muito bem escrita e muito linda. Ainda não foi encenada aqui. Enquanto eu estou escrevendo sobre essa questão da alegoria. O meu projeto é um livro novo que se chama *Alegoria com Miúdos*. Miúdos é a palavra que se usa em Portugal para crianças. Então eu vou trazer exemplos de depoimentos de como as crianças reagem bem à alegoria e como elas, a partir daí, conseguem generalizar e se aproximar da realidade delas, alguns princípios que de outra forma seriam talvez difíceis de serem elaborados.

**Isabel:** Nesta relação eu gostaria perguntar como você usa as peças didáticas no seu trabalho teatral prático.

**Ingrid Koudela:** Nesse texto que eu estou escrevendo, eu tive um processo de encenação na Universidade de Sorocaba, que é uma cidade aqui perto de São Paulo, e fiz várias encenações também com Brecht. Por exemplo, *De Nada, Nada Virá*, estou fazendo um relato com fotos e

também vídeos. Estou dando aula na ECA, na pós-graduação, onde nem sempre eu enceno porque é um curso de pós-graduação *stricto sensu*, em Sorocaba, eu tinha mais liberdade como encenadora. Eu estou falando *De Nada, Nada Virá*, porque eu escrevi há pouco tempo e eu gostei da reflexão que foi feita e por isso eu considero que é mais importante para mim agora escrever, principalmente porque numa área como a de pedagogia do teatro, que é uma área que é mais ampla do que o teatro, nós temos professores de teatro em todo o Brasil e aí a recepção é muito importante.

**Isabel:** Eu gostaria de retomar a questão da alegoria no contexto das peças didáticas e o estranhamento, como uma técnica básica do teatro épico. Você poderia falar sobre as conexões desses assuntos?

**Ingrid Koudela:** Eu acho bem interessante que para o Brecht estranhamento a uma historicização. Tem a ver com a questão da história do tempo, do tomar distância no tempo e enxergar a história, isso causa um estranhamento. O segundo passo é ver de novo, ver como se fosse a primeira vez, uma nova percepção. São as definições que o próprio Brecht dá de estranhamento. E eu acrescentaria o que Benjamin fala do estranhamento e da interrupção. Ele tem aquele famoso exemplo do estranho que entra numa sala que é o tableau [quadro] e de repente entra um estranho e aquilo se torna o gesto. Quanto mais se interrompe alguém, mais gestos a gente produz através da interrupção. Então ele complementa essa visão do Brecht.

**Isabel:** E o gesto possibilita também a interrupção da fábula.

**Ingrid Koudela:** Sim, e no *De Nada, Nada Virá*, isso fica muito claro quando ele pede para os atores repetirem. Ele pede um gesto, então repetir um gesto. A gente não sabe que gesto esses atores fizeram, ele não descreve, mas aí cada grupo vai construir o seu gesto. Ele usa essa forma latina, mas ele também fala em linguagem gestual, *gestische Sprache*, que eu acho que é mais aberta, porque os gestos geram um compromisso talvez mais próprio na peça épica do espetáculo. Na peça didática, a linguagem gestual me parece um termo mais acessível.

**Isabel:** É bem interessante em relação à pedagogia do teatro, porque daí fica aberto para experimentar e a aprendizagem vem da atuação própria?

**Ingrid Koudela:** É, porque o Brecht fala que as peças didáticas não estão prontas, elas estão abertas para contribuições e modificações dos próprios jogadores. Porque elas são construídas de forma que cada atuante construa gestos e as fábulas das peças. São fábulas que trazem uma alegoria, porque a alegoria nunca é determinada, ela sempre é uma obra aberta. Ela não quer dizer exatamente aquilo que está dito, mas ela se remete a algo além. É assim se fala muito em improvisação e em performance hoje em dia. Mas a busca é também como se dá uma lição, como se dá uma tarefa, como se aprende um significado e a alegoria me parece ter, nesse sentido, uma possibilidade de veicular o ensinamento.

**Isabel:** Não dá respostas prontas, não é?

**Ingrid Koudela:** Cada um pode dar novos significados para a alegoria.

**Isabel:** Em relação ao *Do Nada, Nada Vira* você fala também do aspecto do coletivo, do coro. Nas peças didáticas sempre existe essa tensão entre o coletivo e o indivíduo que quer outra coisa ou que está sendo interrogado pelo coro.

**Ingrid Koudela:** Além disso, a gente também pode transformar esse indivíduo em um coro, porque aí você tem um diálogo entre dois coros. Eu gosto muito porque isso veio pela origem do meu trabalho, que está nos jogos teatrais, no teatro improvisacional. Os jogos teatrais têm características corais, muitos deles são manifestações de um coro. E eu trabalho muito também com danças e cantigas populares para habilitar, porque os jogadores não são atores. Muitos têm uma primeira experiência com o teatro. Então, esses jogos, brincadeiras de roda, cantigas, são manifestações corais. Trabalhar em grupo, trabalhar no coletivo, tem muito dessa origem nos jogos teatrais. A própria Viola Spolin coloca os jogos tradicionais como um momento importante para introduzir o próprio jogo teatral. Os jogadores, eles são tornados habilitados, inclusive para penetrar num plano sensorial corporal que não é dado, precisa ser construído. Então eu trabalho muito com o coro e porque também os grupos que são o coro podem combinar, planejar como eles vão jogar ou como eles vão se deslocar no espaço. Então é um momento também de troca dentro dos subgrupos e é um processo que torna o amador um jogador, um atuante na cena.

**Isabel:** Então é uma decisão estética também?

**Ingrid Koudela:** Sim, porque é um patrimônio de cultura oral, as brincadeiras de roda. É muito interessante, por exemplo no *Woyzeck* Büchner traz muitas cantigas e canções. E aí também eu trabalhei com o coro, mas eu substituí por músicas não alemãs, porque não dava para cantar em alemão, mas por músicas populares brasileiras. E aí esse choque entre a dramaturgia do *Woyzeck* e as músicas foi muito interessante essa aproximação. Não era um texto do Brecht, mas o *Woyzeck* e principalmente essa versão com várias cenas - o Büchner era um precursor do Brecht.

**Isabel:** No projeto *Do Nada, Nada Virá* vocês transferiram o contexto do texto original, que se passa na Rússia, para o indiano, por quê?

**Ingrid Koudela:** Para nós, os gestos russos não queriam dizer nada, enquanto os da Índia são muito acentuados. Quando nós procuramos na internet, havia, sim, uma quantidade imensa de manifestações gestuais, além do vestuário, então, foi muito rico e mais próximo da cultura brasileira, trazer isso para a Índia em vez da Rússia. Eu não sei como são os gestos russos ou como é essa cultura, ela é mais distante para nós, talvez. Assim, podemos cantar mantras indianos. Eles fizeram alguns exercícios com yoga e com os mantras e aprenderam a cantar e a dançar. Teve uma especialista em cultura indiana que veio trazer um enriquecimento desse repertório.

O que acho muito interessante é a construção dos gestos no *De Nada, Nada Virá*. Quando o pensador pergunta quantos você matou e aí ele aponta. A Gente pintou as mãos de vermelho e aquele gesto ficou, transformou-se num gesto social. Porque nem todos os gestos têm essa categoria de serem *gestus* sociais. Mas eu acho que fica claro naquele momento.

**Isabel:** Os gestos foram introduzidos a partir de improvisações?

**Ingrid Koudela:** Bem, eles foram construindo em grupo. Eu trabalho com jogos teatrais, então tem várias propostas - começo e fim de um gesto, como ele começa, como ele termina. E dos jogos de improvisação foi surgindo esse material. Claro que é influenciado pelo texto. E em um grupo eles iam construindo e um mostrava para o outro e aí a gente ia recortando. Enfim, todo o processo de improvisação vai ocupando o próprio espaço da sala. É uma construção estética nesse sentido artístico, uma construção de cenas. Eu gosto de chamar também de cenas cultivadas. Essa expressão vem das artes visuais e uma teórica que fala do desenho cultivado.

Se você não apenas deixa fluir a livre expressão ou a improvisação, mas a partir de um modelo no desenho, a partir da apreciação de obras de arte esse desenho ele é transformado. Ela chama de desenho cultivado e daí eu chamo de cenas cultivadas, cenas que partem ou de um texto ou de uma imagem. Mas não é apenas um *laissez faire*, mas uma expressão que parte de um modelo de ação nos termos do Brecht.

**Isabel:** E o *De nada, nada virá* é um fragmento no contexto da produção das peças didáticas?

**Ingrid Koudela:** Elas foram escritas nessa mesma época e o Brecht se refere a elas dentro desse contexto. É muito bonito quando ele fala como o homem não é nada, ele poderá vir a ser tudo.

**Isabel:** E o fragmento também é um formato muito importante no contexto das peças didáticas.

**Ingrid Koudela:** O Hans-Thies Lehmann tem dois textos bem interessantes sobre o Brecht no livro que se chama *Das politische Schreiben [A Escrita política]* nos quais ele fala que Brecht tinha uma ambivalência ou um conflito entre a fábula e o gesto, que nem sempre as fábulas são determinadas. Porque se considerava que a fábula para o Brecht era tudo e ela é importante. Mas, por outro lado, ele rompe também com a fábula Principalmente. Menos no *A Exceção e a Regra* que tem uma fábula muito clara. Mas, por exemplo, no *Fatzer* ou no *Acordo - Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* a fábula é absolutamente fragmentada.

**Isabel:** Obrigada por responder minhas perguntas sobre sua pesquisa sobre as peças didáticas e por compartilhar suas observações e seus pensamentos.

**KATHRIN LAU (Grüne Villa/ grupo teatral Aktionstheater Halle) e RICARDA MILKE (organização sem fins lucrativos Miteinander e.V.)**

**Isabel:** Olá Kathrin, olá Ricarda, obrigada por terem achado o tempo para falar comigo. Para começar, poderiam me contar como vocês chegaram a trabalhar com o Teatro-Fórum?

**Kathrin Lau:** Para mim, na verdade, veio das experiências que tive durante meus estudos. Em 2002 comecei a estudar Trabalho Social na Universidade de Merseburg, e os estudos básicos eram em conjunto com a área de Cultura e Educação Mediática. Foi por isso que também me dediquei a disciplinas artísticas e conheci a pedagogia do teatro nos meus estudos. Foi por meio da professora Bettina Brandi, que logo também ajudou a escrever a proposta para depois fundar o grupo de teatro. Durante meus estudos fui conhecendo aos poucos os métodos, e aqui em Halle [cidade na região leste da Alemanha] fui ativa num centro subcultural de esquerda, onde este grupo de teatro foi fundado ao mesmo tempo. Tinha dois pedagogos de teatro que foram custeados através do projeto *Domino*. Eu pensava: teatro não é pra mim, sou tímida demais. Mas esse é um método que também permite participação política, e isso era uma abordagem interessante pra mim. E também a ideia: toda pessoa é um ator. Nesse centro subcultural também tinha o atendimento móvel a vítimas que hoje se encontram no Miteinander e.V. [organização sem fins lucrativos], e assim veio essa conexão, embora em Halle tudo está bastante conectado. Para a gente no grupo foi importante desde o início ser politicamente ativos, porque nessa época também tinha as marchas neonazistas em Halle. Eu acho que foi em 2001 que iniciou este projeto, e em 2002 se formou o grupo. E nós usamos os métodos diretamente como forma de protesto criativa na rua.

**KATHRIN LAU (Grüne Villa) und RICARDA MILKE (Miteinander e.V.)**

**Isabel:** Hallo Kathrin, hallo Ricarda, vielen Dank, dass ihr euch die Zeit nehmt, mit mir zu sprechen. Könnt ihr zum Einstieg erzählen, wie ihr dazu gekommen seid mit dem Forumtheater zu arbeiten?

**Kathrin Lau:** Bei mir kam es im Prinzip durch die Erfahrungen im Studium. 2002 habe ich in Merseburg angefangen Soziale Arbeit zu studieren und das Grundstudium war zusammen mit dem Bereich Kultur & Medienpädagogik. Deswegen habe ich auch künstlerische Fächer belegt und in meinem Studium die Theaterpädagogik kennengelernt. Durch die Professorin Bettina Brandi, die auch den Antrag mitgeschrieben hat, um später eine Theatergruppe aufzubauen. In meinem Studium habe ich die Methoden langsam kennengelernt und ich war hier in Halle in einem subkulturellen linken Zentrum aktiv, dort hat sich dann parallel diese Theatergruppe gegründet. Es gab zwei Theaterpädagogen, die über das geförderte Projekt 'Domino' finanziert wurden. Ich dachte dann: Theater ist nichts für mich, ich bin viel zu schüchtern dafür. Aber das ist eine Methode, bei der man auch politisch mitmachen kann, das war für mich ein interessanter Ansatz. Auch die Idee: Jeder Mensch ist ein Schauspieler. In dem subkulturellen Zentrum gab es auch die mobile Opferberatung, die jetzt im Miteinander e.V. ansässig ist, dadurch gab es die Verbindung, in Halle ist sowieso alles ziemlich vernetzt. Uns ging es in der Gruppe von Anfang an auch darum politisch aktiv zu sein, weil es in der Zeit auch die Neonaziaufmärsche in Halle gab. Ich glaube, 2001 hat dieses Projekt gestartet und 2002 hat sich die Gruppe gegründet. Wir haben dann die Methoden auch direkt als kreativen Protest auf der Straße genutzt.

**Ricarda Lau:** Bei mir war es so, dass ich im Miteinander e.V. die Antragsberatung für Bettina Brandi und noch eine andere Kollegin aus der Hochschule übernommen haben. Sie wollten internationale Forumtheater Kollegen nach Merseburg herholen. Das Theater der Unterdrückten und das Forumtheater sagten mir zu der Zeit noch gar nichts, ich fand die Idee aber

**Ricarda Milke:** No meu caso, assumi o aconselhamento da proposta para Bettina Brandi e outra colega da universidade na organização Miteinander. Elas estavam querendo trazer colegas internacionais do Teatro-Fórum para Merseburg [cidade na região leste da Alemanha]. Nem conhecia o Teatro do Oprimido e o Teatro-Fórum naquela época, mas achei legal a ideia. Depois uma colega que mais tarde foi cofundadora do grupo Aktionstheater Halle se encarregou disso. Em 2004 o projeto já tinha chegado à fase em que os e as colegas tinham sido formados e formadas. Minha primeira experiência com o grupo Aktionstheater foi um projeto com reclusos no centro de detenção juvenil Rassnitz. Em 2005, junto com estudantes que estavam fazendo o ano reconhecimento na prática conosco e com a Kathrin Wolf, a colega de Till Baumann [cofundador do espaço de Teatro do Oprimido em Berlim KURINGA], quem tinha conduzido o grupo Aktionstheater, fizemos um projeto de Teatro-Fórum com alunos e alunas que recusavam ir na escola. Essa foi a primeira vez que eu conheci o Teatro-Fórum como método legal, também para trabalhar com jovens. Percebi a mudança nos e nas participantes, o aumento da sua capacidade de falar, de refletir, também em relação a questões como preconceitos, racismo e o extremismo de direita. Foi muito interessante observar isso, e desde então temos trabalhado continuamente com essa técnica, especialmente em relação ao absentismo escolar e com delinquentes juvenis. A relação com o teatro foi mudando com os anos, hoje é muito mais profissional, e também foi acrescentado o valor da estética, no início era tudo muito tosco. Por último trabalhamos com instalações de vídeo e três projetores em projetos que realizamos em prisões juvenis. Isso também ajudou com a história da peça, e o medo de ter que falar frases longas foi reduzido por meio da estética. Agora voltamos um passo atrás, porque queremos conseguir uma confrontação interna mais forte e mais reflexão, e um pouco menos de estética. Porque só temos um tempo limitado

toll. Dann hat eine Kollegin übernommen, die das Aktionstheater Halle mitbegründet hat. 2004 war das Projekt schon so weit gediehen, dass die Kollegen ausgebildet waren. Dann war meine erste Erfahrung, dass wir mit der Aktionstheatergruppe in der Jugendstrafanstalt Raßnitz ein Projekt für Inhaftierte gemacht haben. Mit Studierenden, die ihr Anerkennungsjahr bei uns gemacht haben, haben wir 2005 zusammen mit Kathrin Wolf (der Kollegin von Till Baumann), die die Aktionstheatergruppe angeleitet hat, ein Forumtheater Projekt mit Schulverweigerern gemacht. Da habe ich das Forumtheater das erstmal als tolle Methode kennen gelernt, auch um mit Jugendlichen zu Arbeiten. Ich habe die Veränderung bei den Teilnehmenden gesehen, die Zunahme ihre Sprechfähigkeit, Reflexionsfähigkeit, auch in Bezug auf Themen wie Vorurteile, Rassismus, Rechtsextremismus. Es war total spannend, das zu beobachten und seitdem arbeiten wir kontinuierlich vor allem in Bezug auf Schulverweigerung und mit jugendlichen Straftätern mit der Technik. Der Bezug zu Theater hat sich über die Jahre geändert, es wurde viel professioneller und der Wert der Ästhetik kam dazu, am Anfang war alles sehr roh. Zuletzt haben wir in Haftanstalten mit Videoinstallation und drei Beamern gearbeitet. Das hat auch die Geschichte des Stücks unterstützt, die Angst lange Sätze sprechen zu müssen wurde durch die Ästhetik verringert. Jetzt sind wir wieder einen Schritt zurückgegangen, weil wir eine stärkere innerliche Auseinandersetzung und mehr Reflexion erreichen wollten und ein bisschen weniger Ästhetik. Wir haben ja nur einen begrenzten Zeitraum für die Projekte und wenn in diesem begrenzten Zeitraum die Ästhetik so überhand nimmt, geht die Auseinandersetzung mit dem Thema ein bisschen verloren. Wir haben versucht das in eine Balance zu bringen

**Kathrin Lau:** Das ist auch die Gratwanderung bei jedem unserer Stücke. Oft ist der Prozess der Themenfindung sehr lange und die Arbeit an der Dramaturgie, die eigentlich nicht aufhört, dauert auch sehr lange. Es ist ein basisdemokratischer Prozess und alle entscheiden immer mit. Wenn zehn Leute ein Stück machen, gibt es verschiedene Meinungen die dann alle zusammenzubringen dauert seine Zeit. Bei uns, in der Aktionstheatergruppe ist deswegen die Ästhetik immer ein bisschen vernachlässigt worden.

para esses projetos e se nesse tempo limitado a estética ganha tanto espaço, a confrontação com os temas se perde um pouco. Tentamos achar um equilíbrio.

**Kathrin Lau:** Isso também é o desafio em cada uma de nossas peças. Muitas vezes o processo de encontrar um tema é muito longo e o trabalho sobre a dramaturgia, que na realidade nunca pára, também leva muito tempo. É um processo de base e todos e todas sempre decidem juntos e juntas. Se tem dez pessoas fazendo uma peça, vai ter opiniões diferentes e precisa de tempo para uni-las. No grupo Aktionstheater então sempre descuidamos um pouco da estética.

**Ricarda Milke:** Ou também dá pra fazer uma lista de temas e votar. Aí você tem uma orientação que também já não é discutida, porque existe uma direção nos processos pedagógicos. E assim você dá muito valor ao trabalho artístico. As exposições nas prisões juvenis foram muito legais. Do refeitório desolador fizemos um palco de teatro com holofotes e cortinas de teatro.

**Isabel:** Você está falando da peça *Zukunftsmusik* [*Som do Futuro*]?

**Ricarda Milke:** É, essa mesma. A cortina subiu, ou seja, um muro feito de caixas foi corrido ao som de uma música e as letras que os reclusos tinham escrito sobre o tema futuro foram projetadas. A estética foi muito massa. Mas os nossos projetos não são só artísticos, mas pedagógicos, é pra isso que somos pagos.

**Isabel:** Então, por um lado tem os projetos com os e as jovens, e por outro lado teve o grupo Aktionstheater, que elaborava peças. Como funcionava o trabalho desse grupo?

**Kathrin Lau:** As vezes se juntavam umas 20 pessoas para fazer teatro. Cada uma tinha sua motivação individual, mas o consenso era que queríamos ser politicamente ativos e abordar temas que nos comovem. Racismo, sexismo, gênero, extremismo de direita,

**Ricarda Lau:** Oder man macht eine schnelle Themensammlung und lässt wählen. Dann hat man eine Linie, die auch nicht mehr diskutiert wird, weil es in pädagogischen Prozessen eine Leitung gibt. Und dann legt man viel Wert auf die künstlerische Arbeit. Die Aufführung in den Haftanstalten waren auch echt toll. Wir haben den trostlosen Speiseraum der Anstalt zur Theaterbühne gemacht, mit Scheinwerfern und Theatervorhängen.

**Isabel:** Meinst du das Stück *Zukunftsmusik*?

**Ricarda Milke:** Ja genau. Der Vorhang ging auf, also eine Mauer aus Kisten wurde zu Musik weggezogen und Songtexte, die die Inhaftierten zum Thema Zukunft geschrieben hatten, wurden eingeblendet. Das war ästhetisch richtig cool. Aber unsere Projekte sind ja keine rein künstlerischen, sondern pädagogische, dafür werden wir bezahlt.

**Isabel:** Es gibt also einerseits die Projekte mit den Jugendlichen und andererseits gab es die Aktionstheatergruppe, die Stücke erarbeitet hat. Wie hat die Arbeit der Gruppe genau stattgefunden?

**Kathrin Lau:** Manchmal sind bis zu 20 Menschen zusammengekommen und haben Theater gespielt. Jeder hatte seine eigene individuelle Motivation dabei zu sein, aber der Konsens war, dass wir politisch aktiv sein wollten und Themen ansprechen wollten, die uns bewegen. Rassismus, Sexismus, Gender, Rechtsextremismus, Gewalt in der Familie, das waren Themen, die uns bewegt haben und die wir bearbeiten wollten. Als es dann in die Tiefe ging, haben wir sehr viel basisdemokratisch gearbeitet, so dass alle gemeinsam diesen Prozess mitgestalten konnten und alle gleichberechtigt waren. Klar hatten wir schon auch jemanden, der angeleitet hat, wir hatten die ersten zwei Jahre Till Baumann, Katharina Lambers und Katrin Wolf, die angeleitet haben. Dann gab es einen Übergang, bei dem wir aus der Teilnehmer:innen Rolle mit in die Anleiter:innen Rolle gegangen sind. Aber auch wenn es Anleitung gab wurde viel Wert darauf gelegt, dass wir immer alle mitbestimmen. Dann war es auch soweit, dass wir viele Auftritte hatten, auch über den Miteinander e.V., nicht nur im Knast, sondern wir waren auch in vielen Schulen.

violência familiar, esses foram temas que nos comoviam e que queríamos trabalhar. Quando começamos a aprofundar, trabalhamos muito na base para que todos pudessem participar do processo e todos estivessem em pé de igualdade. Claro que também tinha quem nos orientasse, nos primeiros dois anos Till Baumann, Katharina Lambers e Kathrin Wolf nos orientaram. Depois teve uma transição em que passamos do papel de participante para o papel de orientadoras:es. Mas mesmo tendo orientação, sempre demos muita importância com que todas/os participassem das decisões. Depois tivemos também muitas exposições, também através do Miteinander, não só na prisão mas também em muitas escolas.

**Ricarda Milke:** Como impulso para o processo posterior das oficinas com as crianças e os e as jovens.

**Kathrin Lau:** Quando fazemos teatro nas escolas, os alunos e as alunas também gostam de encenar depois a apresentação. Por exemplo, muitos relacionam-se com o tema da violência familiar, e quando depois entramos no processo muitos alunos e muitas alunas, mas também os jovens na prisão, assumem o tema frequentemente. Aí conseguimos iniciar o trabalho de forma bem direcionada. Como somos muitos que estudamos pedagogia em Merseburg também demos o passo seguinte e começamos a fazer projetos de pedagogia do teatro. O primeiro projeto foram os *Theatererlebnistage [dias de vivências teatrais]*, em que exibimos uma peça de Teatro-Fórum e depois fizemos dois dias de oficinas na escola. Mas para a maioria do grupo o mais importante era realmente exibir juntos, colocar temas no palco, iniciar e abordar coisas, e também entrar em intercâmbio internacional. Também viajamos à Índia, Israel, Palestina, Áustria, Finlândia ou Espanha. Aí entramos na troca com outros grupos ou praticantes. Na Áustria teve o Primeiro Festival Mundial do Teatro-Fórum, isso foi muito legal. Existe uma boa rede e, felizmente, fazíamos parte dela. A dada altura, todos e todas crescemos e tivemos que

**Ricarda Milke:** Als Startschuss für den weiteren Prozess für die Workshops mit den Kindern und Jugendlichen.

**Kathrin Lau:** Wenn man in der Schule ein Thema spielt, wird es auch gerne nachgespielt. Zum Beispiel bei dem Thema Gewalt in der Familie fühlen sich wirklich viel angesprochen und wenn danach der Prozess folgt wird von den Schüler:innen oder auch im Knast oft das Thema aufgegriffen. Dann konnte man gezielt die Arbeit starten. Da viele von uns in Merseburg Pädagogik studiert haben, sind wir auch den Schritt weitergegangen und haben angefangen, theaterpädagogische Projekte zu machen. Das erste Projekt waren die 'Theatererlebnistage', bei denen wir ein Forumtheaterstück gezeigt haben und danach noch zwei Tage Workshops in der Schule gemacht haben. Für die meisten in der Gruppe war aber das Wichtigste, dass wir wirklich gemeinsam spielen, gemeinsam Themen auf die Bühne bringen, Sachen anstoßen, ansprechen und auch in den internationalen Austausch gehen. Wir waren auch unterwegs in Indien, Israel, Palästina, Österreich, Finnland oder Spanien. Dort waren wir mit anderen Gruppen oder Praktizierenden im Austausch. In Österreich gab es das erste europäische Welt Forumtheater Festival, das war total toll. Es gibt ein gutes Netzwerk und wir waren glücklicherweise Teil davon. Irgendwann sind wir alle erwachsen geworden und mussten Geld verdienen und dann haben wir uns langsam von der Gruppe verabschiedet. Mit dem 'Kulturdialog' Projekt war es so, dass wir später nochmal einen Antrag gestellt haben und die alte Gruppe wieder aufleben haben lassen. Der Unterschied war dabei, dass es ein Stück weit ein Job war, weil wir dafür auch eine Förderung bekommen haben. Dadurch hatten wir aber auch Vorgaben, die wir erfüllen mussten.

**Isabel:** Die Frage nach den Förderungen ist ja oft zentral bei solchen Projekten.

**Kathrin Lau:** Jetzt haben wir die Kulturwerkstatt Grüne Villa, das ist im Prinzip ein offener Treff mit einer Bühne in einem sozialen Brennpunkt, da steht die Theaterarbeit nicht mehr an erster Stelle, sondern da gibt es andere Schwerpunkte vor Ort.

**Ricarda Milke:** Eigentlich wollte ihr dort mehr mit Theater machen, richtig?

ganhar dinheiro, e começamos a nos despedir lentamente do grupo. Com o projeto *Kulturdialog* [diálogo cultural] foi assim, que mais tarde fizemos outra proposta para reviver o grupo. A diferença é que, em certa medida, foi como um trabalho porque recebemos financiamento. Mas com isso também tínhamos requisitos que tínhamos que cumprir.

**Isabel:** A questão do financiamento muitas vezes é central para esses projetos.

**Kathrin Lau:** Agora temos a organização Kulturwerkstatt Grüne Villa [Oficina de Cultura Vila Verde], no fundo um local de encontro aberto com palco numa área socialmente desfavorecida, e o trabalho teatral já não é o foco principal, mas existem outras prioridades.

**Ricarda Milke:** Inicialmente queríamos fazer mais com teatro ali, não é?

**Kathrin Lau:** É, queríamos fundar um grupo de teatro no bairro. Anteriormente já teve projetos de pedagogia de teatro em escolas do bairro Halle Neustadt, e aí notamos que faltava um lugar com palco. Aí encontramos este lugar, demos vida a ele e agora é algo novo. Mas falta o Teatro-Fórum, mesmo que sigamos usando o método até certo ponto.

**Ricarda Milke:** Para nós, o fortalecimento de competências sociais e da capacidade de reflexão estavam em primeiro plano, e como método usávamos o Teatro-Fórum. Muitas vezes era sobre prevenção ao extremismo de direita, ou também o trabalho com jovens que já tinham uma afinidade com a direita. Aí usamos o teatro foro como método, como porta-voz dos jovens, para que os temas deles fossem notados. Num projeto maior trabalhamos durante um ano numa escola especial. A primeira questão era descobrir os temas dos e das jovens e depois abordá-las. Depois era sobre o cenário que os próprios alunos criaram. Eles também desenharam e divulgaram os panfletos para a exibição. Depois teve a exibição do teatro foro e uma

**Kathrin Lau:** Ja, wir wollten auch eine Stadtteil Theatergruppe aufbauen. Es gab vorher theaterpädagogische Projekte in den Schulen des Stadtteils Halle Neustadt und dabei ist aufgefallen, dass ein Ort mit Bühne fehlt. Dann haben wir diesen Ort gefunden und belebt und jetzt ist es etwas Neues. Aber das Forumtheater fehlt, auch wenn man die Methode noch ein Stück weit nutzt.

**Ricarda Milke:** Bei uns stand das Stärken von sozialen Kompetenzen und die Reflexionsfähigkeit zu verschiedenen Themen im Vordergrund und als Methode nutzten wir das Forumtheater. Meist ging es um Rechtsextremismus Prävention oder auch um die Arbeit mit Jugendlichen die schon rechts affin waren. Da haben wir das Forumtheater als Methode, als Sprachrohr für die Jugendlichen genutzt, damit sie mit ihren Themen wahrgenommen werden. Bei einem größeren Projekt an einer Förderschule haben wir ein Jahr gearbeitet. Da ging es darum erst einmal heraus zu finden, was die Themen der Jugendlichen sind und sich mit diesen dann auseinanderzusetzen. Dann ging es um das Bühnenbild, dass die Schüler:innen selber gestaltet haben. Sie haben auch die Flyer für die Aufführung gestaltet und beworben. Dann kam die Forumtheater Aufführung und es gab noch eine Nachbesprechung. Unser Fokus lag einerseits auf dem pädagogischen Prozess, aber auch auf das Erreichen große sehr positive Erlebnisse der Aufführung als einen Höhepunkt, der auch ästhetisch schön ist. Es gab mehrere Aufführungen und im Auswertungsschritt haben wir die Interventionen gesammelt und ausgewertet und darüber den Reflexionsprozess angestoßen. Ob es eine große öffentliche Aufführung wird, haben wir bis zum Schluss offen gelassen, weil wir nicht so viel Druck auf die Teilnehmenden ausüben wollten.

**Isabel:** Ja, es ist wahrscheinlich gut, den Prozess offen zu gestalten. Mich würde interessieren, wie ihr in der Aktionstheatergruppe die Themen, die ihr theatralisch bearbeiten wolltet, im kollaborativen Prozess erarbeitet habt.

**Kathrin Lau:** Erst gab es die Themensammlung und dann eine Abstimmung. Das erste Stück, bei dem ich mitgemacht habe, war eine Forumszene zum Thema Rassismus. Das war eine persönliche Erfahrung von jemandem aus der Gruppe. Für die ersten Auftritte in der JA Raßnitz haben wir

conversa posterior. Nosso foco foi, por um lado, o processo pedagógico, mas também obter grandes experiências muito positivas, e com a exibição como culminação que fosse também esteticamente bonita. Teve várias exibições e na avaliação juntamos e analisamos as intervenções e assim iniciamos o processo de reflexão. Deixamos aberto até o final se iríamos fazer uma grande exibição pública, para os e as participantes não sentir tanta pressão.

**Isabel:** É, provavelmente seja bom manter esse processo aberto. Eu gostaria de saber como era esse processo de elaboração colaborativa com os temas que queriam trabalhar de forma teatral no grupo Aktionstheater.

**Kathrin Lau:** Primeiro fizemos uma compilação de temas, depois teve uma votação. A primeira peça em que participei foi uma cena de foro sobre o tema racismo. Foi a experiência pessoal de alguém do grupo. Realizamos ensaios intensivos para as primeiras aparições na prisão juvenil de Rassnitz e tínhamos dois temas, *Violência na Família* e *Novo na Cidade*, ou seja, o tema da solidão. Esses dois grupos trabalharam em paralelo. No caso do *Kulturdialog* o tema já tinha sido definido. Na prisão também sempre teve projetos modelo, de modo que tinha enfoques temáticos. Uma peça tratou da opressão no nosso entorno imediato na cena de esquerda, essa foi uma peça de crítica ao capitalismo. Antes de ensaiar teve um extenso trabalho de investigação. Não só de Teatro-Imagem, mas também sobre o domínio temático e baseado nisso desenvolvemos uma dramaturgia. Logo teve pessoas que conduziram o processo de ensaio, mas sempre decidindo em conjunto. Em parte foram processos árduos e cansativos. Eu dirigia o projeto *Kulturdialog* e, às vezes, não era fácil, porque eu já tinha muita experiência como pedagoga de teatro em outros contextos onde eu tinha assumido claramente esse papel de condutora. Neste grupo foi desafiante esse papel, porque todos tinham as mesmas competências mas

intensive Proben gehabt und da hatten wir zwei Themen, einmal 'Gewalt in der Familie' und noch 'Neu in der Stadt', also das Thema Einsamkeit. Diese zwei Gruppen haben parallel gearbeitet. Beim *Kulturdialog* war das Thema eine Vorgabe. Beim Knast gab es auch immer wieder Modellprojekte, sodass man da Themenschwerpunkte hatte. Mit einem Stück haben wir uns mit Unterdrückung in unserem direkten Umfeld in der linken Szene auseinandergesetzt, das war ein kapitalismuskritisches Stück. Bevor wir geprobt haben gab es sehr ausführliche Recherchearbeiten. Nicht nur Bildertheater, sondern auch zum thematischen Hintergrund und daraufhin haben wir eine Dramaturgie entwickelt. Es gab dann Leute die den Probenprozess angeleitet haben, aber wir haben uns immer gemeinsam abgestimmt. Teilweise waren das zähe und anstrengende Prozesse. Das *Kulturdialog* Projekt habe ich angeleitet und das war teilweise nicht einfach, weil ich auch viel Erfahrung als Theaterpädagogin in anderen Kontexten sammeln konnte, bei denen ich klar eine Anleiterinnen Rolle eingenommen habe. In dieser Gruppe war diese Rolle schwierig, weil alle dieselben Kompetenzen, aber auch andere Meinungen hatten. Manchmal haben wir uns selbst im Weg gestanden. Es war immer wieder ein Aushandeln, damit man in Bezug auf die Dramaturgie auf den einen Nenner kam. Dann wurde am Stück ästhetisch weitergearbeitet, aber die Dramaturgiephase hatte nicht wirklich geendet, sodass immer neue Dinge besprochen und auch geändert wurden. Es war ein Stück zum Thema Rassismus und Rechtspopulismus und es gab in der Gruppe wenig Menschen, die damit wirklich Erfahrung hatten. Außer einer Person, die rassistische Erfahrungen gemacht hat. Ich hatte ein großes Problem damit, dass diese Person auch diese Rolle spielen sollte und habe das anders entschieden. Da habe ich einfach durchgesetzt, dass der große weiße blonde Mann diese Rolle spielt. Das hatte aber auch großes Diskussionspotential innerhalb der Gruppe.

**Isabel:** Einerseits ist es schön, etwas gemeinsam zu schaffen, andererseits sind die Aushandlungsprozesse anstrengend. Das Projekt in der JA Raßnitz war ein gemeinsames Projekt der Aktionstheatergruppe und dem Miteinander e.V.?

**Ricarda Milke:** Genau, wir sind mit dem Forumtheater Stück gestartet. Wenn man sagt, dass man Theater machen möchte, stellen sich

também opiniões diferentes. As vezes nos atrapalhávamos nós mesmos. Foi um processo de negociação contínuo para chegar a um denominador comum em termos de dramaturgia. Depois seguimos o trabalho estético na peça, mas a fase dramatúrgica também não tinha realmente terminado, então sempre voltávamos a discutir e também mudar coisas. Era uma peça sobre o tema racismo e populismo de direita e havia poucas pessoas no grupo que realmente tivessem alguma experiência com isso. Exceto por alguém que passou por experiências racistas. Eu tive um grande problema com essa pessoa desempenhando esse papel na peça e, então, decidi de forma diferente. Resolvi colocar o homem alto, branco e loiro para desempenhar esse papel. Mas isso também tinha um grande potencial de discussão dentro do grupo.

**Isabel:** Por um lado é bom criar algo em conjunto, por outro lado os processos de negociação são cansativos. O projeto na prisão juvenil de Rassnitz foi um projeto em conjunto do grupo do Aktionstheater e o Miteinander?

**Ricarda Milke:** Exato, começamos com a peça de Teatro-Fórum. Quando você diz que quer fazer teatro, todo mundo imagina Shakespeare ou algo parecido, mas não o que a gente faz. É por isso que queríamos começar com uma cena de Teatro-Fórum, para que não fosse preciso explicar muito como gostaríamos de trabalhar. Esse foi o impulso inicial e depois procuramos ver quais os temas mais gerais que podíamos abordar e que eram tão livres que de fato encaixariam em tudo. O tema futuro, por exemplo, pode ser tudo, ou também sonhos. Outras vezes também trabalhamos bem explicitamente, por exemplo, sobre o tema extremismo de direita. Assim, por exemplo, uma vez procuramos um grupo de pessoas que, semelhante com o Aktionstheater, se quisessem envolver politicamente. Depois iniciamos o processo com essas pessoas, e o local de ensaio ficava acima de um local de encontro de refugiados e lá queríamos – após

alle Shakespeare oder so ähnlich vor, aber nicht das was wir machen. Deshalb wollten wir mit einer Forumtheater Szene starten, da muss man nicht mehr viel erklären, wie wir arbeiten wollen. Das war der Startschuss und später haben wir geguckt welche Oberthemen wir nehmen können, die so frei sind, dass eigentlich alles reinpasst. Das Thema Zukunft kann ja alles sein, oder auch Träume. Manchmal haben wir auch ganz explizit, zum Beispiel zu Rechtsextremismus gearbeitet. So haben wir z.B. einmal eine Gruppe Menschen gesucht, die sich ähnlich wie das Aktionstheater politisch engagieren wollen. Dann haben wir mit diesen Leuten den Prozess gestartet und der Probenort lag über einem Geflüchtetenreff und da wollten wir – nach einigen Proben - einen Austausch oder eine Zusammenarbeit schaffen. Die Proben starteten, aber explizit zu Themen wie Auseinandersetzung mit IB, Identitären Bewegung und zu Rechtsextremismus. In der gemeinsamen Arbeit mit den Geflüchteten war dann aber schnell das Thema Rassismus und Ausgrenzung präsent, aber es war nicht einfach damit zu arbeiten. Da ist man schnell bei der Frage, wer die unterdrückte Figur spielt. Eine weiße blonde Studierende in der Rolle ist schwierig, aber auf der anderen Seite ist es auch schwierig die Geflüchteten noch einmal in diese Rolle zu drängen. In dem Projekt wurden die Betroffenen leider wieder zu Betroffenen gemacht, zumindest ist das meine Sicht. Das Problem war auch, dass wir keinen Dolmetscher hatten, sodass ich gar nicht wusste: Was von dem, was wir in der inhaltlichen Auseinandersetzung zum Thema Rechtsextremismus geprobt haben, ist wirklich verstanden und reflektiert worden? Am Tag der Aufführung ist unser Hauptdarsteller abgesprungen, weil er genau diese Situation, die wir in einer Szene geprobt hatten, am Tag der Aufführung selbst erlebt hatte und es dann am Nachmittag nicht mehr spielen konnte. Wir haben dann umbesetzt und lange reflektiert, was schiefgelaufen ist und sind zu dem Schluss gekommen, dass es keine wirklich gute Lösung für den Prozess in diesem speziellen Setting gegeben hat.

**Isabel:** Das ist auch oft eine Frage von Verantwortung für die anleitende Person, weil es ja um schwierige Themen geht.

**Ricarda Milke:** Und es ist eben kein therapeutisches Setting. Einmal haben wir in der sozialtherapeutischen Anstalt mit Inhaftierten gearbeitet und die verantwortlichen Fachdienste

alguns ensaios – iniciar uma troca ou colaboração. Mas os ensaios começaram explicitamente sobre temas como confronto com o IB [Identitäre Bewegung – Movimento Identitário, organização da extrema direita]. Na colaboração com os refugiados rapidamente estavam presentes os temas racismo e exclusão, mas não foi fácil trabalhar com isso. Você chega rapidamente a questão de quem vai fazer o papel de oprimido? Uma pessoa branca, loura, estudante nesse papel é difícil, mas, por outro lado, também é difícil colocar os refugiados nesse papel. Nesse projeto, infelizmente, os afetados voltaram a ser afetados, pelo menos essa é a minha opinião. Outro problema foi também, que não tínhamos tradutor, então eu nem sabia: o que do que ensaiamos em termos de conteúdo sobre o tema do extremismo de direita foi realmente compreendido e refletido? No dia da apresentação o ator principal desistiu, porque somente algumas horas antes tinha vivido exatamente essa situação que tínhamos ensaiado numa cena, e depois já não conseguiu apresentá-la nessa tarde. Tivemos que reorganizar o elenco e depois refletimos durante muito tempo sobre o que tinha ocorrido mal e chegamos à conclusão que não tinha uma solução realmente boa para o processo nesse contexto particular.

**Isabel:** Muitas vezes isso também é uma questão de responsabilidade para a pessoa que dá orientação, porque se trata de temas difíceis.

**Ricarda Milke:** E porque justamente não é um entorno terapêutico. Uma vez trabalhamos com reclusos de um centro terapêutico social e incluímos os serviços especializados e os psicólogos e as psicólogas responsáveis. Os psicólogos e as psicólogas seguiram trabalhando com os e as participantes sobre alguns temas específicos.

**Kathrin Lau:** Também não acho ruim ter colaborações de atores mais profissionais. No projeto *Kulturdialog*, engajamos o protagonista para a segunda rodada da peça.

und Psycholog:innen mit einbezogen. Die Psychologen haben dann mit den Teilnehmenden an bestimmten Themen weiter gearbeitet.

**Kathrin Lau:** Ich finde es auch nicht schlecht, wenn man mit professionelleren Schauspielern zusammenarbeitet. Beim Kulturdialog haben wir bei der zweiten Runde des Stückes den Protagonisten engagiert. Er hatte Schauspielerefahrung und hatte den Probenprozess nicht mitbegleitet, sondern konnte einfach die Rolle übernehmen und spielen. Der Probenprozess geht manchmal auch ganz schön an die Nieren, da hatten wir auch als Gruppe ein paar Momente, die wirklich anstrengend waren.

**Isabel:** Der Schauspieler hatte zu diesem Prozesses also eine gewisse Distanz.

**Kathrin Lau:** Genau, und das war auch ganz gut so. Auch andere Gruppen machen das so, zum Beispiel in Köln. Wenn sie ein Thema haben, das sie gerne aufführen möchten, schreibt eine Person ein Stück und dann engagieren sie Schauspieler und Schauspielerinnen. Gerade wenn man zum Thema Rechtsextremismus, Rechtspopulismus oder Rassismus arbeiten möchte, macht es schon Sinn. Natürlich muss man die Stimmen der Betroffenen zu Wort kommen lassen, aber man ist so nah dran und wir machen ja eben keine Therapie. Das ist schon immer eine Gradwanderung.

**Ricarda Milke:** In Haftanstalten ist das auch so, vor allem wenn Jugendliche zum Beispiel von ihrer sehr schwierigen, zum Teil gewaltvollen Kindheit erzählen. Einmal hatten wir eine total spannende Forumtheaterszene zum Thema Männlichkeit: Auf dem Hof, auf dem sich alle Gefangenen treffen bekommt einer der Gefangenen einen Brief und er setzt sich in eine Ecke und weint. Dann kommen die anderen und ärgern ihn, weil er eben heult. Das war eine schwierige aber auch spannende Szenen mit Interventionen von Bediensteten und Inhaftieren. Aus solchen Szenen haben wir dann das Stück erarbeitet. In einem anderen Projekt haben wir auch eine Figur aus Gips gebaut, deren Geschichte sie dann gespielt haben, damit sie ihre eigenen Erlebnisse einfließen lassen konnten, aber auch, um dazu etwas Distanz zu schaffen.

**Isabel:** Kathrin, kannst du die Geschichte von dem Stück *Anna und Hakim* erzählen?

Ele tinha experiência como ator e não esteve envolvido no processo de ensaio, ele poderia apenas assumir o papel e representar. O processo de ensaio, às vezes, é muito duro, então, como grupo, tivemos alguns momentos realmente exaustivos.

**Isabel:** E o ator então tinha certa distância em relação ao processo.

**Kathrin Lau:** É, e isso foi bom. Tem outros grupos que também fazem assim, por exemplo em Köln. Quando têm um tema que querem exibir, uma pessoa vai escrever a peça e logo engajam atores e atrizes. Especialmente se quiser trabalhar no tema do extremismo de direita, populismo de direita ou racismo, faz sentido. É claro que é preciso dar voz e deixar falar aos afetados, mas é tudo tão próximo deles, e nós não fazemos terapia. É sempre um ato de equilíbrio.

**Ricarda Milke:** Isso também acontece nas prisões, especialmente, por exemplo, quando os jovens falam sobre sua infância difícil e até violenta às vezes. Certa vez tivemos uma cena de Teatro-Fórum totalmente excitante sobre o tema da masculinidade: No pátio, onde todos os presos se encontram, um deles recebe uma carta, se senta em um canto e chora. Então, os outros vêm e o incomodam por ele estar chorando. Foi uma cena difícil, mas também emocionante, com intervenções de oficiais e prisioneiros. Em seguida, desenvolvemos a peça a partir dessas cenas. Em outro projeto, construímos uma figura de gesso, cuja história eles representaram para que pudessem incorporar as suas próprias experiências, mas também criar alguma distância dela.

**Isabel:** Kathrin, poderia me contar a história da peça *Anna e Hakim* ?

**Kathrin Lau:** No fundo tem dois temas principais. Por um lado tem o Hakim, um moço jovem com uma biografia de refugiado que sofre discriminação na sua turma escolar e também é discriminado pela professora porque ainda não fala alemão corretamente.

**Kathrin Lau:** Es gab im Prinzip zwei Themenschwerpunkte. Es geht einmal um Hakim, einen jungen Mann mit Fluchtbiografie, der in der Schulklasse Diskriminierung erlebt und auch von der Lehrerin diskriminiert wird, weil er noch nicht richtig Deutsch spricht. Er wurde also von seiner Lehrerin aber auch vom Schulleiter und bei Suche nach seiner Berufswahl diskriminiert. Anna, das ist eine junge Frau, die auch schon auf Weltreise war und Lust hat etwas zu verändern und nach einer Weile zurück zu ihrer Familie nach Hause kommt. Sie wird dann mit ihrem Bruder konfrontiert, der rassistische, rechtspopulistische Sprüche von sich gibt. Die eine Szene war darauf fokussiert, dem aufkeimenden Rechtspopulismus entgegenzutreten. Wir waren mit dem Stück im ländlichen Raum unterwegs, wo man dann auch ziemlich am Zahn der Zeit war.

**Isabel:** Vor welchem Publikum habt ihr das Stück aufgeführt? Habt ihr Leute eingeladen oder waren es auch öffentliche Aufführungen?

**Kathrin Lau:** Wir waren hauptsächlich in Schulen und in Jugendeinrichtungen und wir haben es in der Grünen Villa aufgeführt. Zum Großteil bestand das Publikum aus jungen Menschen. Wir haben auch ein paar Workshops mit Geflüchteten in Unterkünften gemacht und wir waren auch im Kolpingwerk, erst mit einem Auftritt und dann mit Workshops. Da war der Auftritt auch ein bisschen schwierig, weil es nämlich zwei Gruppen gab. Einmal die prolligen deutschen Jugendlichen, die auch eher rechte Tendenzen hatten und auf der anderen Seite nur eine kleine Gruppe von geflüchteten Jugendlichen. Da war die Atmosphäre sehr unangenehm.

**Isabel:** Das ist eine schwierige Situation für die Joker-Person. Und bei den Interventionen, die grundsätzlich bei dem Stück stattgefunden haben, war es so, dass eine Person auf der Bühne ausgewechselt wurde?

**Kathrin Lau:** Einmal war der Fokus auf Anna in der Familiensituation und einmal auf Hakim in der Schulsituation und beim Schulleiter. Oft kam die magische Lösung, dass die Lehrkraft anders handeln könnte obwohl sie diejenige ist, die unterdrückt und das haben wir manchmal zugelassen, um es einfach auszuprobieren. Dann kam aber auch die Frage: Ist es wirklich realistisch, ändert sich so eine Person einfach von

Então, ele foi discriminado pela professora, mas também pelo diretor da escola e ao procurar uma opção de carreira. Anna é uma moça jovem que já fez uma viagem à volta do mundo e quer mudar as coisas, e passado algum tempo volta pra casa da família dela. Lá ela é confrontada com o irmão dela, que profere slogans racista e populistas de direita. Uma das cenas focava em como se enfrentar ao racismo crescente. Com essa peça estivemos na estrada na zona rural, foi certa para o público.

**Isabel:** Para que público apresentaram a peça? Vocês convidaram as pessoas ou também tiveram apresentações públicas?

**Kathrin Lau:** Na maioria foram escolas e centros juvenis, e também apresentamos na Grüne Villa. O público foi, na sua maioria, jovens. Também fizemos algumas oficinas com refugiados nos alojamentos, e também estivemos no espaço da organização Kolpingwerk, primeiro com uma apresentação e depois com oficinas. Lá, a apresentação também foi um pouco difícil, porque teve dois grupos. Por um lado os jovens alemães grosseiros que já tinham tendências de direita, e por outro lado um grupo pequeno de jovens refugiados. O ambiente era bem desagradável.

**Isabel:** Isso é uma situação difícil para o Curinga. E respeito às intervenções que aconteceram nessa peça em geral, vocês substituíam uma pessoa no palco?

**Kathrin Lau:** Em um momento, o foco estava em Anna na situação familiar, em outro, focava-se em Hakim na situação escolar e com o diretor. Frequentemente, vinha a solução mágica, a qual a professora poderia agir de maneira diferente, mesmo sendo ela a opressora, algo que, às vezes, permitíamos apenas para experimentar. Mas então surgiu a pergunta: é realmente realista que uma pessoa assim mude sua atitude por conta própria? As intervenções foram muito diferentes. Basicamente, os jovens estavam

alleine? Die Interventionen waren sehr unterschiedlich. Grundsätzlich hatten die Jugendlichen Interesse daran, bei den Aufführungen mitzumachen und auf die Bühne zu kommen.

**Ricarda Milke:** Ich erinnere mich an eine Intervention, ich habe zwei Aufführungen von dem Stück gesehen. Da hat ein Junge, er war vielleicht acht Jahre, in der Familienszene mit dem AfD Onkel interveniert. Der Onkel hat sich über die Flüchtlinge aufgeregt, gemeint, dass er vor der neuen Entwicklung Angst hat - und der Junge hat gesagt: Ich habe auch Angst, ich habe Angst vor dir. Da war der Onkel Schachmatt gesetzt.

**Kathrin Lau:** Viele, die interveniert haben, haben es auch einfach genossen dagegen zu halten und zu argumentieren.

**Isabel:** Also den Raum zum Durchspielen zu haben?

**Kathrin Lau:** Genau, sich auszuprobieren.

**Isabel:** Ricarda, kannst du mir etwas über das Projekt *X Leben soll schöner werden* erzählen?

**Ricarda Milke:** Es geht um eine Kleinstadtsszene. Der linke Jugendclub ist abgebrannt und die Jugendlichen sagen, dass es die Nazis waren und dann gibt es eine Suche und Streit. Im Vorfeld gab es auch Angriffe von Nazis auf die Jugendlichen und alle schauen, weg, weil die Nazis eher ins Bild passten und nicht die bunten Jugendlichen, die Theaterspielen wollen oder sprayen, oder so ähnlich. Das waren 2012 die Themen, die wichtig waren. Das war zur Hochzeit der NPD und der Kameradschaften kurz vor der Wahl. Da gab es viele Angriffe auf Linke, Punks oder als alternativ gelesene Jugendliche.

**Isabel:** Das Stück habt ihr dann auch in Jugendclubs gezeigt?

**Ricarda Milke:** Ja, zum Beispiel in einem linken Jugendclub, der regelmäßig angegriffen wurde. Um die Jugendlichen dort auch zu unterstützen und gemeinsam zu überlegen: Was könnt ihr machen? Wir haben dann auch unsere Projekte zur Opferberatung vorgestellt. Es gab viele spannende Interventionen. Wir hatten aber auch immer ein Sicherheitskonzept und es gab auch Einlasskontrollen zu den Aufführungen.

interessados em participar das apresentações e subir no palco.

**Ricarda Milke:** Vi duas apresentações da peça e me lembro de uma intervenção. Um menino, de uns oito anos, interveio na cena familiar com o tio da AFD [partido da extrema direita]. O tio ficou chateado com os refugiados, disse que estava com medo do novo desenvolvimento - e o menino disse: eu também tenho medo, tenho medo de você. Então o tio recebeu um xequemate.

**Kathrin Lau:** Muitos e muitas que entrevistaram simplesmente gostaram de se opor e discutir.

**Isabel:** Nesse caso, eles gostaram de ter um espaço de ensaio?

**Kathrin Lau:** Exato, eles queriam experimentar a situação.

**Isabel:** Ricarda, você pode me falar sobre o projeto *X-Leben soll schöner werden* [A cidade Vida- X tem que ficar mais bonito]?

**Ricarda Milke:** Trata da vida numa cidade pequena. O centro juvenil ardeu e os jovens dizem que foram os nazistas, e depois tem uma busca e uma luta. Antes disso já teve ataques dos nazistas aos jovens, mas todos fecham os olhos porque os nazistas são mais alinhados, não como os coloridos jovens que querem fazer teatro ou *grafiti* ou tal. Em 2012 isso era uma tema importante. Foi no auge do NPD [partido nacional democrata da Alemanha, partido da extrema direita] e das *Kameradschaften* [grupos militantes da extrema direita], pouco antes das eleições. Teve muitos ataques à esquerda, *punks* ou jovens considerados alternativos.

**Isabel:** E vocês também exibiram essa peça em centros juvenis?

**Ricarda Milke:** Sim, por exemplo num centro juvenil de esquerda que estava sendo atacado regularmente. Também para apoiar os jovens e para juntos poder pensar: O que

**Isabel:** Der Grundgedanke des Theaters der Unterdrückten ist ja der Transformationsgedanke oder die Idee von der Änderung der Welt. Das klingt aber erst einmal sehr utopisch.

**Ricarda Milke:** Was mich am Forumtheater reizt ist, dass man Dinge sichtbar machen kann und dass es nicht darum geht einfach etwas zu konsumieren. Wenn der Joker fragt: Was würden Sie anders machen und wen würden Sie austauschen?, ist es erst einmal ein peinlicher Moment, aber der bewegt trotzdem etwas.

**Isabel:** Es gibt also die Möglichkeit im theatralen Raum etwas durchzuspielen und zu reflektieren. Die Frage ist, ob es wirklich zu einer offensichtlichen Veränderung kommt.

**Ricarda Milke:** Zumindest gibt es eine Veränderung bei Leuten die teilgenommen haben. Wenn man einen langen Atem und viel Geld hat könnte man das auch empirisch nachweisen. Manchmal kommt es vor, dass wir von ehemaligen Teilnehmern angerufen werden. Die Teilnehmer bekommen auch immer Erinnerungsstücke, das ist auch für die Jugendlichen aus dem Knast wichtig. Wir versuchen damit pädagogisch psychologisch einen Link zu positiven Erinnerungen zu schaffen. Es passiert nicht besonders oft, aber es passiert auch, dass wir eine Rückmeldung kriegen. Zu einem Schulverweigerer Projekt 2007 habe ich letztes Jahr einen Anruf von einem Teilnehmer bekommen, der sich erinnert hatte und den Film gerne haben wollte, weil er selber so etwas ähnliches macht. Es gab auch eine Rückmeldung von einer Frau aus einem Projekt mit dem Frauenknast, die schrieb, dass sie sich oft die DVD mit dem Forumtheater ansieht und sich an die lustigen Momente und die Interventionen erinnert. Eine große Veränderung gibt es vielleicht bei einem oder zwei von hundert Leuten, aber das finde ich trotzdem gut.

**Kathrin Lau:** Bei mir selber kann ich ganz klar sagen, dass ich durch das jahrelange Forumtheater Spielen auf jeden Fall in Konfliktsituationen anders reagiere. Im Forumtheater gibt es ja keine richtige und keine falsche Lösung, sondern es gibt viele verschiedene. Es ist ja auch spannend mit einer Frage nach Hause geschickt zu werden. Ich schaue mir Forumtheaterstücke gerne auch zweimal an. Bei dem Welt Forumtheater Festival in Österreich hatte ich die Chance ein Stück an

podem fazer? Aí também apresentamos os nossos projetos de atendimento às vítimas. Teve muitas intervenções interessantes. Mas também sempre tinha um conceito de segurança e controles de admissão às apresentações.

**Isabel:** A ideia básica do Teatro do Oprimido é a ideia de transformação ou a ideia de mudar o mundo. Mas isso parece muito utópico num primeiro momento.

**Ricarda Milke:** O que me atrai do Teatro-Fórum é que se pode dar visibilidade a coisas e que não é simplesmente sobre consumir. Quando o Curinga pergunta: O que faria diferente, quem substituiria? é um momento embaraçoso no início, mas, mesmo assim, move alguma coisa.

**Isabel:** Assim, existe a possibilidade de encenar algo e refleti-lo no espaço teatral. A questão é se realmente leva a uma mudança visível.

**Ricarda Milke:** Pelo menos houve uma mudança nas pessoas que participaram. Com muito fôlego e dinheiro isso também se poderia provar empiricamente. Às vezes acontece que antigos participantes ligam. Os participantes também sempre ganham uma lembrança, isso também é importante para os jovens na prisão. Com isso tentamos pedagogicamente e psicologicamente criar uma ligação com as recordações positivas. Não acontece muito seguido, mas sim acontece também que recebemos um *feedback*. O ano passado recebi uma chamada sobre um projeto com abstinentes escolares que fizemos em 2007, de um participante que tinha lembrado e queria ter o filme porque ele próprio estava querendo fazer algo semelhante. Também teve o *feedback* de uma mulher de um projeto na prisão de mulheres, escrevendo que seguia assistindo com frequência o DVD do teatro foro e lembrando os momentos divertidos e as intervenções. Uma mudança significativa talvez tenha só em uma ou duas pessoas de cada cem, mas eu acho que isso já é bom.

zwei Tagen zu sehen. Ich habe nach der ersten Aufführung die ganze Nacht über das Stück nachgedacht und habe am nächsten Tag eine Intervention gemacht. Es ist ja auch eine herausfordernde Theaterform, die einen aber auch mitnimmt. In Indien haben wir eine Gruppe aus dem Iran gesehen, die wegen der Zensur gar kein Forumtheater machen dürfen. Sie haben Antigone als Forumtheater gespielt, das war super spannend und es hat funktioniert.

**Ricarda Milke:** Ich habe noch einmal über die Frage der Ästhetik nachgedacht, worüber wir ja am Anfang gesprochen haben. Wenn wir Projekte mit Jugendlichen machen, tragen wir ja die Themen an sie heran, aber der Prozess ist immer freiwillig und sie können auch aussteigen, und wenn die Ästhetik keinen wichtigen Platz einnimmt, dann finden sie den ganzen Prozess nicht schön und lehnen auch das Produkt ab. Das hat wiederum eine Rückwirkung auf die behandelten Themen. Deswegen glaube ich, dass man auf den künstlerischen Prozess auch Wert legen muss.

Bei dem letzten Forumtheater Projekt in der Haftanstalt haben wir aber anscheinend durch die Theaterästhetik etwas zu viel Freiheit mitgebracht.

**Isabel:** Inwiefern habt ihr durch das Theater zu viel Freiheit in die Haftanstalt gebracht?

**Ricarda Milke:** Ich glaube, die letzte Aufführung, die wirklich professionell war, auch mit einem Tontechniker vom MDR, hat die Differenz zur Haftanstalt zu deutlich hervorgehoben. Es war auch wirklich ein gedanklicher Freiraum für die Inhaftierten und das steht manchmal konträr zu den Vollzugsthemen. Es hat offensichtlich etwas bewegt, aber anscheinend wollten wir in dem Moment ein bisschen zu viel.

**Isabel:** Vielen Dank euch, für eure Zeit und die geteilten Erfahrungen.

**Katharina Lau:** Eu posso falar, com certeza, de mim mesma, que depois de anos de fazer teatro foro eu reajo diferente em situações de conflito. No Teatro-Fórum não tem uma solução certa e uma errada, mas várias diferentes. Afinal de contas, também é interessante ser mandado para casa com uma pergunta. Eu gosto de assistir duas vezes uma peça de Teatro-Fórum. No Festival Mundial de Teatro-Fórum na Áustria tive a oportunidade de assistir a mesma peça em dois dias. Depois da primeira exibição fiquei pensando sobre a peça a noite inteira, e no outro dia fiz uma intervenção. Porque também é uma forma desafiante de teatro, mas que também te afeta. Na Índia vimos um grupo do Irão, que devido à censura tinha proibido fazer Teatro-Fórum. Apresentaram *Antígone* como Teatro-Fórum, isso foi muito fascinante e funcionou.

**Ricarda Milke:** Eu fiquei pensando na questão da estética, da que também já falamos no início. Quando fazemos projetos com jovens, levantamos os temas, mas o processo sempre é voluntário e eles podem optar por não participar e, se a estética não for importante, eles não gostam do processo e rejeitam o produto. Isso, por sua vez, tem um impacto sobre os tópicos abordados. Por isso, é preciso valorizar o processo artístico. No entanto, com o último projeto de Teatro-Fórum na prisão, aparentemente, trouxemos liberdade demais por meio da estética teatral.

**Isabel:** O que seria trazer liberdade demais para a prisão por meio do teatro?

**Ricarda Milke:** Acho que a última apresentação, que foi bem profissional, a qual também havia um técnico de som da MDR, deixou bem clara a diferença com a prisão. Também era realmente um espaço mental livre para os presos e isso, às vezes, contraria o entendimento da prisão. Obviamente fez uma diferença, mas aparentemente queríamos um pouco mais neste momento.

**Isabel:** Muito obrigada pelo seu tempo e pelas experiências partilhadas.

### **JORGE PEÑA (Ator o músico na performance *FatzerBraz*)**

**Isabel:** Jorge, eu sei que faz muito tempo, que o *FatzerBraz* aconteceu – foi em 2010. Então não sei se você ainda tem uma memória viva em relação a este projeto. Vamos ver quais são as coisas que você lembra e que você gostaria de compartilhar.

**Jorge Peña:** Bom, para começar. Para mim era um projeto muito, muito importante. Porque eu sou um admirador de Brecht. E eu tinha que falar um poema dele e depois eu fiquei sabendo que é o poema preferido dele. ... Porque, tem um casal idoso alemão que acompanhava a gente, estava aqui em São Paulo com a gente, *después* eles foram para a Suíça e Alemanha. E ele [Hans-Thies Lehmann] me pegou de lado e me falou assim: ‘Eu vou te ensinar a respirar esse poema. Não importa que você fale em *portanhol*, em espanhol ou em português. Isso não importa. Ele sempre falava para mim: ‘Jorge, não se preocupe com o idioma. Respira *el* poema. *Siente el* poema fluir.’ Porque tem muitas palavras bem difíceis que a gente usa pouco no cotidiano. E, às vezes, davam uma certa travada. E essa é uma das coisas incríveis que aconteceu.... Depois a gente foi para uma *ciudad* que se chama Mülheim. E aí, eu fiquei sabendo, essa cidade – No espetáculo a gente falava dessa cidade. E daí, eu fiquei sabendo que Brecht colocou o nome dessa *ciudad*, mas ele nunca tinha ido nessa *ciudad*. E aí, foi uma *tournee increíble*, porque eu fui encontrando pessoas que se apaixonavam um pouco por essa personagem que eu tinha. Porque não era teatro, era uma performance de teatro. Você não tem uma personagem. Você tem uma performance. Então, é um teatro diferente do que eu estava acostumado a fazer. O teatro que estava acostumado a fazer é o teatro que você tem uma personagem, você construa uma personagem, você criava, respirava – e esse aqui é um teatro performático. Então, não podia construir uma personagem. Esse para mim também foi um grande desafio e um grande estúdio. Bom, não sei que você gostaria de escutar.

**Isabel:** Como você chegou a trabalhar com a andcompany e as outras atrizes?

**Jorge Peña:** Então, tem uma dançarina de dança contemporânea, que se chama Leticia Sekito. E um dia ela me ligou e falou: ‘Jorge, têm uns amigos alemães que estão procurando atores. Eles estão em São Paulo e eles querem te conhecer.’ Tudo bem. Preparei um chá, recebi eles, tocamos, conversamos, dei um CD de presente para eles. E foi isso. E eles foram embora. Foi ótimo, eu estava acostumado a receber gente assim e foi isso, nada mais. E passaram uns vinte dias, vinte e cinco dias e esse trio estava indo embora do Brasil e eles queriam almoçar comigo. Eu tinha vinte reais no bolso e eles queriam almoçar no restaurante mineiro aqui, na Benedito Calixto. É caro esse restaurante e eu tinha vinte reais no bolso e eu estava com o almoço em casa pronto e falei com a produtora: ‘Escuta, manda um abraço para eles. Está tudo certo.’ E ela falou: ‘Então tá bom, obrigada.’ Aí, tocou o telefone de novo e eu atendi e ela falou assim: ‘Olha eles estão insistindo para você vir.’ E eu falei: ‘Puxa vida. Tudo bem.’ Coloquei minha roupa, peguei meus vinte reais e fui lá. E aí, eu sou uma pessoa generosa com as pessoas que eu gosto. Eu me considero uma pessoa generosa. E aí, num determinado momento falei com o Alexandre. E falei: ‘Ale, se você precisar de alguns instrumentos, eu posso te emprestar. Ou posso te alugar, sei lá. Fica à vontade.’ Aí, eu vi que ele começou falar em alemão com a produtora e eu vi que o papo foi para um outro lugar. Aí, a produtora virou para mim e falou: ‘Jorge, acho que você não está entendendo. Eles não querem alugar os seus instrumentos. Eles querem você na *tournee*, eles querem você na equipe.’ Aí, mudou tudo, porque eu não tinha entendido que eles queriam que eu trabalhasse com eles. E foi assim: Pahh. Peguei minha agenda e já marcamos a *tournee*, o festival de teatro. Aí, eles voltavam para Alemanha. E *dos, tres meses después* eles voltavam para aqui, para São Paulo e daí a gente fez *dos meses, tres meses* de ensaio. Alugamos um galpão. E foi *increíble*, porque no começo era muita cabeça, um

trabalho muito intelectual. E isso foi um trabalho diferenciado para mim, sabe. Um trabalho muito de estúdios de Brecht de se aproximar do texto – muita improvisação. E foi *increíble*, porque para mim foi uma surpresa. Porque, eu falei com eles: ‘Olha eu posso emprestar os instrumentos, sei lá, se vocês tiverem grana para alugar os instrumentos.’ E a produtora falou assim: ‘Você não está entendendo, eles querem você na equipe. Querem que você tope.’ E para mim foi *increíble*. Falei: ‘Vinte reais bem gastos.’ Porque eu não tinha entendido. Eles estavam aqui vendo outras *personas* para montar esse equipe. Aí, escolheram a Manuela, escolheram a Mariana e escolheram a Fernanda, que *después* acabou saindo e entrou a mulher *increíble*, não me lembro do nome.

**Isabel:** Será que é a Paula?

**Jorge Peña:** A Paula, a entrada dela foi *increíble*.

**Isabel:** E a sua parte no processo da criação era na parte da música ou você entrou como ator?

**Jorge Peña:** *En realidad*, nunca fui só da parte da música. Lógico, fiquei muito na parte da percussão, de sonoplastias e nas texturas sonoras. Eles utilizaram muito o meu trabalho, tinha trinta, quarenta por cento que era de atuação também. Tinha muitas passagens, a gente trocou de roupa, colocou uma cabeça de animal – uma coisa bem criativa e tudo na base da improvisação. A gente começou a improvisar e a gente foi indo, indo, indo. E a gente foi mapeando essa coisa. ‘Isso aqui dá certo. Isso aqui pode tirar. Isso aqui está demais.’ Foi uma auto-direção. Foi um processo muito abençoado para mim, sabe. Não é muito uma palavra que a gente de teatro usa, mas para mim foi um processo muito abençoado. Porque primeiro, por estar lidando com Brecht, porque eu sou um admirador dele, admirador humilde. Tem uma fissura com ele, mas eu gosto muito. No ano 87 eu fiz uma tournée com a Mercedes Sosa e no meio da *presentación* ela falava um texto de Bertolt Brecht. Eu fiquei apaixonado por esse texto e um dia perguntei para ela: ‘Mercedes, de quem é esse texto que você recitou?’ Ela falou: ‘De Bertolt Brecht.’ E eu pensei: ‘Tenho que saber um pouco mais desse cara.’ Passavam os anos e no *FatzerBraz* fui tocando e falando uma poesia que era a preferida de Brecht. Para mim era uma coisa muito abençoada. Um trabalho muito gratificante.

**Isabel:** E para você o contexto político nos textos de Brecht é importante?

**Jorge Peña:** Para mim é totalmente importante. *Una das cosas* que me fez pegar o trabalho era a parte política. *Una cosa* que me fez realmente aceitar esse trabalho. A parte política sempre me toca muito. Por isso, eu te falo, nos concertos com a Mercedes Sosa ela não colocaria um texto de Brecht se não fosse político. Porque ela era totalmente politizada. Todos os concertos eram com um olhar político, um olhar sociopolítico. Eu, que nasci no Uruguai, nunca consigo separar a arte da política. Então, sua arte, sua política. Minha arte, minha política. Como é que a gente usufrui isso e coloca isso. Eu fiz voluntariados em presídios na Alemanha. Então, essa parte política para mim é *una cosa* muito, muito presente, no cotidiano mesmo, até hoje.

**Isabel:** Eu li, que em relação ao *FatzerBraz* existia a ideia de brasilianizar o Brecht. Você lembra um pouco desse processo e como o aspecto da antropofagia entrou na criação? E depois como essa conexão entrou na apresentação?

**Jorge Peña:** Teve um caso. A gente estava em Mülheim, nessa *ciudad*, se apresentando para sessenta *personas*, todas estudiosas de Brecht. Tinha somente sessenta *personas*, uma plateia bem pequenininha. E tinha um senhor na minha frente que ficou com uma cara muito, muito –

Para o meu olhar ele ficou com uma cara muito aborrecida. Uma cara muito: ‘Putá que pariu, o que eu estou vendo aqui? O que faziam com Brecht?’ Uma coisa assim. Eu olhava para ele, de vez em quando, e falava: ‘Cossa, esse cara não está gostando do que a gente está fazendo. Mas ‘bora’, tem que acreditar. Você tem que confiar e estar cem por cento aqui.’ Realmente, não dá para agradar a todos. Então, terminou o espetáculo e todo mundo falou alguma coisa e ele começou a falar daquilo que tinha visto; que havíamos brazilianizado Brecht de uma forma que ele estava totalmente encantado. – Você que é alemã você me entende – Ele estava com uma aparência fechada: ‘Que merda, que estou vendo de Brecht?! O que esses caras malucos estão fazendo com meu ídolo?!’ Mas, quando ele começou a falar, foi tão incrível, que eu fiquei assim: Como não dá para julgar a pessoa pela aparência. E aí, ele trouxe uma leitura, que foi *increíble* para mim. Porque, logicamente, nós como – primeiro como latinos, fazendo Brecht com três alemães – E a gente teve que procurar um equilíbrio nessa balança, entre eles, a Paula, a Manuela, a Mariana e o Jorge. E a gente teve que entrar num equilíbrio. Várias vezes essa balança se desequilibrou, porque, lógico, são culturas totalmente diferentes. E não tinha como encarar como uma personagem - Ah, tem essa personagem e posso desenvolver essa personagem. Então, tudo bem, vou trabalhar. Não tinha personagem. Era um teatro performático. ... Agora, essa pergunta que você me fez sobre a antropofagia: Sinceramente, eu sempre ficou um pouco boiando com isso, porque para mim é *una cosa*, que eu vim escutar *después* que eu cheguei no Brasil. O Zé Celso falava muito sobre antropofagia. E o Paulo, que era o meu diretor de teatro falava também bastante. Então, era *una cosa* muito nova para mim, eu nunca tive como colocar isso na balança, como fazer uma leitura disso. E quando eu comecei a comentar isso: ‘Olha, não estou conseguindo.’ O Alexandre e a Nicola falavam: ‘Jorge, vem com sua arte.’ Alex falou: ‘Não se preocupe com isso, com esse entendimento. A gente quer que você traga sua arte. Não se preocupa com essa palavra. Esquece tudo isso e vem com sua arte, seu som, traz suas texturas, sua criatividade, é isso que a gente quer.’ Então, eu não sou a pessoa mais indicada para te falar sobre a antropofagia.

**Isabel:** Então, teve o processo de acessar o texto pelo discurso intelectual, mas ele era aberto para outras perspectivas, para cada um: a colocar seus interesses e conhecimentos?

**Jorge Peña:** Sim, foi bem *increíble*, porque *en realidad*, essa brasilianidade e a antropofagia ficaram em segundo plano. Então, isso ficou como parte do projeto inicial, mas, na realidade, depois do jogo, a gente não ficou muito fechado nesse contexto. Assim, eu me livre um pouco dessa culpa: Que desagradável, eu vou ter que estudar esse movimento. Aí, quando eu estava nessa preocupação, o Alexandre e a Nicola falavam: ‘Jorge, traz sua arte.’ E isso foi incrível. Foi ótimo, porque a gente deixou a cabeça de lado e trouxe o coração, a força deste continente, sua musicalidade e humor. A gente tinha muito humor nesse espetáculo. Havia muita chacota sobre cada um. Mas é *increíble* essa vida dentro de um tanque. Quatro pessoas dentro de um tanque, durante meses. E a gente teve que mergulhar nisso. *Increíbe* a criatividade de Brecht, de fazer um espetáculo assim.

**Isabel:** Sim, e está em aberto, ele não terminou ...

**Jorge Peña:** Sim, tanto que o espetáculo se chamava: *FatzerBraz* - Work in process. Um trabalho que estava em processo. A cada *apresentación* a gente tirava ou acrescentava alguma *cosa*. *En realidad*, a intenção da andcompany era de fechar um espetáculo mas quando eles viram que a gente era muito criativo e a gente se divertia muito, falavam: ‘Vamos deixar em aberto, que a gente se diverte também.’ E aí, a *cosa* cresceu e a gente foi para outras fronteiras, sair um pouco das marcas. E na Alemanha eu tive uma experiência interessante. Você conhece aquele instrumento que se chama *Zitter* [instrumento de cordas].

**Isabel:** Sim, a minha irmã tocou.

**Jorge Peña:** Ah tá. E aí, eu toco numa forma muito particular, porque eu toco com arco, eu toco com baqueta, eu toco com cristal. E durante o espetáculo eu trabalhei um pouquinho com ele, com o *Zitter*. E aí, virei um músico contemporâneo do *Zitter*, sem querer. Porque é um instrumento muito tradicional, todo o mundo toca de forma muito tradicional. E eu não tinha a menor ideia. Então, eu descobri outro caminho com ele. Aí, fui para Alemanha com o *FatzerBraz* e aí virei um contemporâneo do instrumento, foi muito cómico. Esse instrumento me escolheu, porque tem infinitas possibilidades de improvisação e como eu trabalho muito com improvisação isso se converteu em um instrumento que – está aqui do meu lado agora ... Então, era uma coisa de criatividade, um olhar diferente sobre Brecht. Eu gostei muito de participar desse projeto.

**Isabel:** Muito obrigada por ter compartilhado essas memórias.

**FRAN TEIXEIRA (Teatro Máquina, Fortaleza/ Ceará)**

**Isabel:** Olá Fran, você poderia falar sobre os principais aspectos artísticos, estéticos, filosóficos que movem o trabalho do Teatro Máquina?

**Fran Teixeira:** O trabalho do Teatro Máquina se move interessado em investigar um teatro narrativo, se desafiando a descobrir em grupo as possibilidades de um teatro político hoje. Acreditamos na construção coletiva, no trabalho que surge da sala de ensaio, das improvisações, do estudo dos textos e dos assuntos que se articulam com os textos e histórias que temos interesse em encenar. Acredito que já tivemos muitas fases. A inicial tem relação direta com minha pesquisa sobre Brecht. Com a maturidade do grupo e com os interesses de pesquisa dos outros artistas, o grupo experimentou outras possibilidades de criação, mas ainda assim, fortemente marcadas pelo interesse em uma construção gestual clara, na produção de imagens-gesto, na criação de uma cena viva e verdadeira, que procurasse estabelecer uma comunicação franca com o público.

**Isabel:** Estudando a recepção do teatro e da teoria teatral do Brecht no Brasil a partir dos anos 1950 encontrei muitas fontes sobre o teatro (político) se desenvolvendo em São Paulo e Rio de Janeiro (Teatro de Arena, Teatro Opinião, Teatro Oficina, Cia. do Latão etc.). Você poderia falar um pouco sobre a influência de Brecht ao teatro no norte do Brasil e em particular no Ceará?

**Fran Teixeira:** É normal que você encontre mais fontes sobre o teatro que aconteceu e acontece em São Paulo e no Rio de Janeiro, porque por muito tempo foram as cidades de maior circulação econômica no Brasil, nas quais se concentrava também parte significativa da produção e da crítica teatral. Associado a isso tem ainda o aspecto formativo, as escolas, as universidades, os cursos de teatro. E uma certa concentração intelectual também, ou em outras palavras, uma certa concentração do pensamento sobre o teatro brasileiro, por muito tempo, reduzido ao teatro produzido no eixo Rio-São Paulo e contribuindo para uma visão reduzida e circunscrita do nosso teatro. Nas outras cidades brasileiras sempre se produziu teatro, seja experimental ou comercial, mas sempre foi visto, inclusive pela crítica sudestina, como o teatro nordestino, ou sulista, ou amazônico. De alguma forma, o teatro brasileiro passou a ser compreendido como o teatro que acontecia no Rio ou em São Paulo e o teatro do resto do Brasil como um teatro regional ou ligado mais diretamente às tradições populares locais. A compreensão de que sempre houve expressão de teatro político fora do eixo Rio-São Paulo só vem ocorrer de forma mais efetiva quando se começa a produzir pesquisa acadêmica sobre o teatro dessas outras regiões e cidades e quando as políticas públicas dos governos Lula e Dilma fomentam a circulação nacional dessas produções. Então, eu tenho certeza que com uma pesquisa mais detida é possível descobrir em cada cidade brasileira a influência do teatro épico brechtiano, em um estudo sobre artistas e grupos de teatro dos anos 60 e 70 do século XX. Eu não tenho dados sobre a recepção do teatro e da teoria teatral de Brecht em todo o Brasil, mas posso assegurar que surge na mesma época que no Rio e em São Paulo, com a diferença de que para essas outras produções não foi dado o fomento nem a visibilidade necessárias.

**Isabel:** Você pesquisou as peças didáticas de Brecht há muitos anos. O que as peças didáticas nos podem falar ainda hoje?

**Fran Teixeira:** Ainda continuo estudando as peças didáticas ou de aprendizagem. São a base das discussões e experimentações com minhas turmas da Licenciatura em Teatro no IFCE [Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará]. Acredito que esses textos tem o que Heiner Müller chama de potencial incendiário por serem modelos de ação e poderem produzir atos artísticos coletivos. Fundamental à compreensão desse potencial é o projeto teórico que nasce junto dessa tipologia dramaturgica, além da compreensão do contexto de surgimento desses textos no teatro de Brecht. As questões discutidas nas peças didáticas sobre o que é homem são passíveis de atualização e interesse contemporaneamente, porque se apresentam ainda como formulações abertas e destinadas à reflexão e à consciência crítica.<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>

**Isabel:** Em 2008 o Teatro Máquina realizou o espetáculo *O Cantil*, que nasceu a partir da leitura da peça didática *A Exceção e a Regra* de Brecht. Qual foi a motivação de trabalhar com este texto de 1938?

**Fran Teixeira:** A motivação foi a fábula dessa peça, a situação extrema de desconfiança e subserviência tipificadas pelo patrão e o empregado na primeira metade da peça, durante a viagem em busca de petróleo. Dei o título de *O Cantil* pela importância desse objeto durante a viagem, pelo seu valor material e pelo que pode passar a representar para aquele que tem consciência de sua violência como aquele que explora. A repetição das situações na viagem e seu crescente trágico me motivaram a criar um roteiro sem palavras.

**Isabel:** *O Cantil* é um espetáculo muito corporal, sem fala. Desse modo a estória universal de poder entre patrão e empregado se desenvolve a partir de gestos. Como surgiu a ideia de adaptar o texto de Brecht desse modo? Porque eliminar a fala? - Foi uma decisão do começo do trabalho?

**Fran Teixeira:** Essa ideia surgiu na primeira leitura do texto e dos estudos que realizei para a adaptação e realização por um grupo de teatro de bonecos em 2003. Como o projeto não caminhou com esse grupo, resolvi adaptar para o grupo Teatro Máquina, em um desafio de criação completamente gestual, com gestos-base que pudessem ser repetidos e nesse procedimento reaparecerem como citação e comentário ao próprio movimento já realizado, aprofundando a situação da viagem como uma situação alegórica para os extremos da exploração do homem pelo homem quando não há consciência dos direitos trabalhistas nem garantia de seu cumprimento. Acreditava que com um desenho exemplar da gestualidade não seria necessária a fala. Lancei mão de uma grande licença poética para abordar o texto como modelo de ação em seu potencial de encenação, com extremo rigor plástico e coreográfico, estudando alguns princípios de Bunraku e desenvolvendo com os atores os pares resistência e força/manipulação e silêncio como reflexo de situações de opressão.

**Isabel:** Você acha que, você como brasileira e o Teatro Máquina de Fortaleza tem um olhar específico na peça *A Exceção e a Regra*, que influenciou a encenação do *O Cantil*?

**Fran Teixeira:** Não vejo paralelo direto com a minha nacionalidade nem com o caso de o Teatro Máquina ser um grupo de Fortaleza. A criação se deu toda interessada em contar essa história, ou um recorte dessa peça, através de um desenho gestual e do desenvolvimento de um roteiro que pudesse dar conta de uma viagem que, nesse caso, acontece também em um contexto distanciado da nossa realidade, o deserto africano. Ao meu ver *A Exceção e a Regra* está dentro

das peças-parábola de Brecht, quando ele escolhe um tempo-espaço em si já distanciado. O *Cantil* é, sobretudo, um experimento formal, um desafio em teatro físico, mas que pretende corporificar as tensões políticas que ainda acontecem de forma extrema num certo capitalismo primitivo.

**Isabel:** Na sua opinião, é preciso uma certa forma de uma tradução cultural da peça *A Exceção e a Regra*, para o público brasileiro e para os tempos de hoje? Vocês encenaram a peça *O Cantil* para um certo tipo de público ou é para um público universal?

**Fran Teixeira:** Acho que uma tradução cultural seria muito interessante, mas esse não foi nosso objetivo. A ausência de palavras tornou o problema da peça universal, sua comunicação se amplifica assim, mas mesmo assim ainda é possível que cada público seja levado a refletir sobre a situação da peça a partir de sua realidade.

**Isabel:** Muito obrigada pela entrevista.